

en directrices de un nuevo proyecto de país. No es utópico pensar en un cambio, sí cada uno de nosotros como Relaciones Públicas, como profesionales, idóneos ó simplemente como habitantes, nos involucramos en forma activa para poder convertirlo en una realidad.

Esta interpretación la llevo a cabo evocando conceptualmente el sentido de las Relaciones Públicas, en cuanto a las connotaciones que nuestra disciplina tiene. Nosotros debemos comprometernos desde nuestra profesión a impulsar e instrumentar acciones para seguir mejorando la imagen de Argentina en el mundo agregándole valor diferencial a sus recursos y productos. A la hora de promocionar y posicionar un destino turístico debemos crear una imagen y una identidad positiva, duradera y fuerte; posibilitando con estas herramientas un incremento en la calidad de los servicios hacia los clientes y ventajas competitivas para las organizaciones que tienen incumbencias. Basta viajar para ver la importancia que ha adquirido la industria del turismo, y es por eso que no solo este crecimiento debe ser apoyado por las áreas del turismo, todos debemos formar parte del grupo de trabajo, que en nuestro país tenemos la ardua tarea de mejorar la inserción de la Argentina en el mercado turístico internacional a un nivel competitivo.

Los Públicos en el Turismo

Turismo Rural, Alternativo, Religioso, Social, Cultural, Deportivo, de Salud, de Compras, de Negocios y Congresos, etc. Vinculan distintos tipos de públicos, los cuales son parte activa no solo de dicha industria sino de las Relaciones Públicas. Es por eso que la gestión, el manejo y la conducción deben confiarse a los profesionales especialmente preparados, en el conocimiento de los públicos y por lo tal puede incorporar planes estratégicos para el desarrollo de este negocio.

Recibimos distintos tipos de públicos, a los cuales se les ofrecen una amplia gama de opciones y negocios relacionados, tales como: Secretarías de Turismo de todo el país - Operadores y agencias de turismo - Hoteles, hosterías, posadas, resorts, complejos, cabañas, estancias, etc. - Guías especializadas.- Líneas aéreas - Transportes terrestres - Gastronomía - Prensa especializada - Compañías de seguros - Federaciones, asociaciones, etc.

Es por eso toda la población debe participar en la construcción de un proyecto nacional, poniendo en practica una estrategia que tenga como objetivo la inclusión de «todos» los públicos, y que formemos parte en este proyecto, ya que estamos en contacto directo con las necesidades. Porque NO solo las Relaciones Públicas deben ser responsables del trato y mejora para los públicos, es de todos, que forman parte de la sociedad, ya que debemos formar e inducir a los futuros profesionales y ciudadanos, que de ello dependerá el tipo de país que tendremos. Y es en este sentido que orientamos nuestros esfuerzos, para lograr una propuesta que contemple el pleno desarrollo de las capacidades.

Cuando en una industria se trabaja todos los días con las mismas ganas y los mismos sueños se genera una energía especial. Por lo cual hay que asegurar y demostrar para el resto del mundo que es una industria comprometida responsablemente con el desarrollo social y económico del país. Una industria y un público que están en permanente innovación y con los más altos estándares internacionales de calidad y seguridad.

Relaciones Públicas como estrategia para el desarrollo turístico

El universo del turismo está produciendo una explosión, se busca destinos no tradicionales, Argentina tiene muchos lugares naturales, un escenario fuerte e importante que es la naturaleza. El negocio turístico debe sorprender siempre al pasajero con novedades, la clave del negocio turístico esta en el servicio, la calidad y los recursos humanos. Estamos en una etapa donde para la mayoría de los especialistas y analistas, el proceso del negocio turístico sigue mejor de lo previsto. Por lo cual el área de Relaciones Públicas tiene que estar orientado a tener claro que aunque el negocio nace de las necesidades de los clientes uno de los vehículos más efectivos es la relación, el producto y el servicio. Si queremos aportar valor a la industria y crear un futuro atractivo nos veremos constantemente inmersos en la necesidad de innovar.

Entonces, si la calidad en la prestación de servicio es fundamental para competir, una clara tendencia a ganar nuevos espacios. Tenemos en nuestra disciplina una herramienta clave y fundamental a la hora de comunicar, para llegar a los clientes consumidores, para mostrar nuestra marca, nuestra imagen y mostrarnos al mundo.

Las Relaciones Públicas y la imagen de nuestros destinos turísticos son el principal aliado para promocionar y posesionar los destinos con una imagen fuerte y positiva.

Pensamiento y Reflexión Profesional

Las Relaciones Públicas y todos sus profesionales debemos formar parte del grupo de trabajo que en nuestro país lleven y acompañen la ardua tarea de insertar a la Argentina en el mercado turístico internacional en un nivel competitivo, trabajando en la imagen de nuestro país, estamos colocando un gran emprendimiento.

Crear conciencia en la comunidad acerca de la importancia del turista en la economía local y generar un fuerte compromiso mediante actividades. En esta etapa debemos atender con extremo cuidado y profesionalismo el desarrollo de nuestro turismo y su imagen, procurando un crecimiento, la cual es una tarea con la que continuaremos viendo trabajar unidos a todos los profesionales y las disciplinas. Para responder a la exigencia que se presenta necesitamos la excelencia en nuestras acciones, no se alcanza un desarrollo y una imagen adecuada sin «buenas» acciones. En suma, hacer y mostrar una Argentina con calidad y excelencia es una posibilidad y experiencia única; por eso nosotros desde las Relaciones Públicas debemos contribuir a la calidad y a la imagen de los servicios turísticos argentinos. Nuestro objetivo hoy, es crear y contribuir a la necesidad de pensar que todos los profesionales y los habitantes estamos decididos a aportar los esfuerzos para llevar el crecimiento al país.

La influencia de la pintura surrealista en el cine

Ariel Direse

Esta investigación afronta, primordialmente, una tarea deconstructiva del cine o, en un sentido más amplio, del lenguaje cinematográfico entendido como un vasto conglomerado artístico. El objetivo de esta deconstrucción -

de la disposición sobre el tablero de los elementos teóricos audiovisuales- consiste en echar un poco de luz sobre el tema que nos ocupa y así poder emprender, y comprender más claramente, el nexo o la serie de nexos que trazarán las distintas perspectivas de análisis que se irán desplegando en el presente trabajo. En sentido inverso, y a medida que los elementos dispersos se vayan entrelazando se comenzará a tejer una vasta red de vínculos histórico-conceptuales que re-construirán o re-estratificarán este bloque multiforme que es el cine pero ahora enfocado desde la óptica que nos interesa -la del cine, particularmente la del cine surrealista-. Este punto de llegada implica, claro, el pasaje obligado por esta serie de estratos desencajados que son, en términos generales, las otras artes; la delimitación que aquí importa es la de la influencia de la pintura surrealista en el cine.

Previamente a transitar este arduo y zigzagueante camino que ha trazado el movimiento surrealista en su corta historia, mencionaré algunos principios básicos referidos a la elaboración y estructuración del presente trabajo; en primer lugar considero indispensable, y para una mejor comprensión de los elementos que se expondrán, esbozar un desglose historicista que exceda las fronteras de lo que en principio parecieran ser los límites de esta investigación, pero que como intentaré demostrar a lo largo de éstas páginas, son los enclaves ineludibles con los que se encontrará cualquier investigador que aborde el estudio de este movimiento.

La arquitectura sobre la cual se edifica la investigación posee tres ejes fundamentales y un cuarto eje resultante; el primero consiste en la reflexión acerca del cine surrealista como tal; el segundo en la conjugación histórica entre pintura y cine; en tercer lugar una aproximación a la pintura surrealista y por último la influencia de la pintura surrealista en el cine como resultado del cruzamiento de los tres ejes anteriores. Si bien pareciera que el tema que nos ocupa surge recién en la última instancia del trabajo, cabe mencionar que no nos podemos desprender de ciertos aspectos que están vinculados tanto, formal, conceptual e históricamente y que, en definitiva, engloban al tema central desde la primera hasta la última palabra de estas hojas. En primer lugar habría que identificar algunos aspectos fundamentales de lo que fue el movimiento surrealista, sus tendencias y modalidades, así como también sus precursores y principales representantes, a modo de internalizarnos en una idea constitutiva de lo que representaría esta vanguardia y sus influencias en las demás artes.

El cine surrealista

Hablar de una influencia de la pintura surrealista en el cine, es al mismo tiempo preguntarse por la existencia del cine surrealista en sí como movimiento o vanguardia cinematográfica, ya que, como veremos más adelante, el surrealismo significó una fuerte postura social e intelectual surgida en la década del 20. Esta incógnita se puede de algún modo disipar si nos remitimos a investigar y analizar lo que se publicó en la XV edición de *La Confrontación de Persignan* dedicada al cine de los surrealistas, que permite emprender una aproximación a la relación entre cine y surrealismo, o dicho de otra forma, entre cine y surrealistas. Esta confrontación, como se la llamó, no se limitó a la revisión clásica de los precursores del movimiento, sino también a aquello que traspasara los límites de aquello que -en principio- se consideró como “estrictamente” surrealista. Esta flexibilidad

permitió y que aún no siendo producto de alguno de ellos, pudiera responder al “espíritu del grupo”, aquellos derivados que aprovechan algún aspecto de la temática surrealista o que tratan de reivindicar sus postulados de base, fuesen reconocidos o no por los garantes de la fidelidad surreal, en la máxima representación de André Breton, alma y líder indiscutible del movimiento; en definitiva, todo aquello que pudiera de alguna forma relacionarse con el surrealismo, superando ya su carácter netamente artístico para convertirse como lo habíamos anticipado anteriormente en una postura vital y mental.

Está claro que un empeño semejante, si bien por una parte puede ayudar a salvar las estrecheces de una limitación legalista de lo que es cine surrealista, no tiene la posibilidad de rehuir lo arbitrario, lo discutible, lo forzado en la selección. La mayor parte de estos problemas radican básicamente en la definición de Cine Surrealista, hasta el punto que resulta perfectamente legítimo preguntar si existe.

En principio se puede hablar de un pre-surrealismo, basándonos en los films de algunos surrealistas históricos a partir de los años veinte, y la persistencia de un tono surreal a nivel temático en los films posteriores al declive del movimiento. Pero lo que debe destacarse es que más allá de la conexión con un momento histórico en que el surrealismo puede concretarse como una vanguardia artística, desde 1922 (primeros enfrentamientos Tzara-Breton que conducirán al desgajamiento del que será grupo surrealista del Dadaísmo oficial) hasta aproximadamente el año 1939; lo que resulta realmente interesante es la toma de conciencia de las conexiones entre las manifestaciones del pensamiento surrealista y la escritura cinematográfica.

En ese sentido es importante dejar sentado que esas manifestaciones son ante todo literarias o poéticas en un sentido amplio que va más allá de la pura escritura, con una directa repercusión sobre la creación icónica, en donde entra fundamentalmente en juego la pintura y la fotografía poniendo como ejemplo los trabajos de Man Ray o Marcel Duchamp, y sólo subsidiariamente cinematográfica en cuanto algunos pocos adheridos al grupo que se expresaron a través del cine.

En definitiva el cine era para los surrealistas un medio de expresión impensable de perder, primordialmente por su carácter histórico, dado que en los años que corrían los integrantes de las vanguardias se formaban más sensitiva que culturalmente bajo la influencia del cinematógrafo. Por otro lado y con un peso intrínseco se apoyaba en el carácter virtualmente surrealista de la expresión cinematográfica.

Y es aquí, en este punto, donde debemos hacer una pausa para analizar si es correcto la denominación de un cine esencialmente surrealista, partiendo de la base de que todo cine es superrealista, puesto que está más allá de la realidad de la cual sólo ofrece una apariencia que, de todas formas, es captada por el espectador de forma semejante a la realidad que lo circunda. Por tanto, hablar de cine surrealista es una redundancia. Consecuencia de ello es que muchas veces éste se limita a una recopilación de estigmas tópicos temáticos y formales (rotura del naturalismo, introducción de lo onírico, presencia del azar, provocación, etc.) o incluso de una bien intencionada voluntad de aprovechar las posibilidades de exploración de los estados secundarios de la mente que el lenguaje cinematográfico ofrecía, basándose en su carácter de alucinación conciente.

Pero como se dijo, este carácter surreal del cine corresponde a

su propia existencia intrínseca, por lo que un supuesto cine surrealista debe ir más allá si quiere ser un digno correspondiente del pensamiento surreal, caracterizado por esa apertura de nuevos horizontes ofrecidos por el sueño y el deseo. Por tanto no se trataba de una de una nueva búsqueda de un nuevo método de expresión, sino un planteamiento de transformación del hombre y del mundo, “de cambiar la vida”. Lo cual conlleva la interrogación de esa vida a cambiar así como el papel desempeñado por el cine en su seno. En definitiva sólo un cine dirigido hacia la transformación revolucionaria surreal, podrá ser entendido como un auténtico heredero de los planteamientos surrealistas.

Como esenciales representantes de esto que acabamos de mencionar, y después de una indiscutible ausencia de saltos en la continuidad artística que liga forzosamente las vanguardias que se van sucediendo casi atropelladamente, aparecen esos precursores surgidos del movimiento *Dadá* que antecede en los manuales al estallido del surrealismo, aceptando para este la fecha del primer manifiesto (1924). Pero lo verdaderamente cierto es que en la aparición de los surrealistas históricos y en la configuración de aquel repertorio que convencionalmente se ha venido en llamar surreal; no existe, pues ninguna oposición entre la expresión filmica y las exigencias del surrealismo. A condición, no obstante, de que se utilice este término para expresar y no para ilustrar. En este sentido se puede creer que el verdadero surrealismo del cine no se encuentra del todo en los films llamados surrealistas, sino más bien en las comedias de Mack Sennett, de Buster Keaton o de Harry Landgon, incluso en las de Chaplin y la de Los Hermanos Marx se encuentra más influencia cinematográfica que en las de los Dadaístas oficiales Ray o Picabia.

De todas formas hay una incidencia de la vanguardia cinematográfica, esencialmente encabezada por el grupo que lideraba el rumano Tzara, que hasta en cierto punto influirían en los pocos surrealistas que tomaran la vía del cine, junto con otros esfuerzos vanguardistas como ser el formalismo impresionista de Abel Gance, los primeros films de René Clair o Jean Renoir, las abstracciones de Hans Richter, Leger, Eggeling y más particularmente se inscribe la labor de François Picabia, Marcel Duchamp y Man Ray como máximos exponentes de la época. Debiéndosele a Picabia en colaboración con René Clair el film *Entr'acte* (1924), breve sucesión de acciones interpretadas por el mismo Picabia y una serie de intelectuales de la época y del movimiento, como ser los mismos Ray y Duchamp, Auric, y Eric Satie entre otros autor de la partitura musical que acompañaba al film; por un lado este trabajo se asemeja bastante a los posteriores films de Dulac o Buñuel, pero sin su carga demoledora, mucho más como una serie de ocurrencias mejor o peor logradas. Asimismo Duchamp aporta en su *Anemic-Cinéma* un concienzudo trabajo de la ilusión de profundidad a través de los discos de espiral denominados Fotorrelieves, sobre todo teniendo en cuenta el uso que el surrealismo hará de esta figura geométrica tradicionalmente utilizada para denotar el paso de la conciencia al inconciente.

Por otra parte la obra de Man Ray se basó, ya más específicamente, -por su formación de pintor y fotógrafo- en la utilización y el aporte de la pintura y la fotografía surrealista en los films. Perfectamente conectada con la labor pictórica y fotográfica del creador de los “Rayogramas” (experimento

realizado a partir de una realidad fotográfica en donde se añade a lo insólito del montaje una deformación sistemática), se compone un cortometraje de tres minutos titulado *Retour à la raison* (1923) que toma como principal base a sus fotomontajes; éste pensaba que el fotomontaje filmico debía permitir, tal como sucedía con los *collages* de Max Ernst o con los montajes de palabras del género *Cadavre Exquis*, obtener efectos singulares debido al azar de las yuxtaposiciones; posteriormente realiza, en forma más acabada, *Emak Bakia* (1927), mezcla de imágenes figurativas y abstractas, todas ellas arbitrarias, en un cierto automatismo visual próximo a la célebre escritura automática bretoniana. Otro trabajo de Ray y particularmente el más interesante es *L'étoile de mer* (1928) basado en un poema de Robert Desnos, donde trata de alcanzar la construcción de un nuevo poema a partir de la yuxtaposición del texto y de imágenes poéticas del propio Man Ray, concluyendo en una completa visión onírica. Es esencialmente la unión de un universo poético a otro; su éxito radica en la correspondencia exacta de los dos lenguajes sin contradecirse. El film se desarrolla de un modo independiente al poema no siendo meramente ilustrativo, de tal manera que su fusión mutua constituye un nuevo poema. Es así que el punto de partida del film lo constituye la parte escrita, de la que Ray ha intentado no convertirse en esclavo. El último aporte será *Le mystère du Château de Dés* (1929), trabajo compositivo de figuras y espacios contemporáneos no carentes de una cierta fascinación.

Pero esencialmente lo que se podría llamar un auténtico cine surrealista aparece limitado por la historia misma y es donde surgen, simultáneamente al apogeo del movimiento dirigido por Breton, dos cineastas y medio: Luis Buñuel, Germaine Dulac y hasta cierto punto Antonin Artaud, y a ellos corresponden tres films: *Un chien andalou* (1929) y *L'age d'or* (1930) del primero y *La Coquille et le clergyman* (1927) de los dos segundos. Estos son los tres films que se constituyen en la exhaustiva práctica cinematográfica surrealista con una absoluta y reconocida patente de autenticidad. A fin de cuentas, y por amplia diferencia, Buñuel es el que se lleva los laureles y es reconocido como el único cineasta auténticamente surrealista. Y ello tanto por su integración directa en el colectivo bretoniano, con el que conectará un tiempo de permanencia en París, como por la actitud manifestada a lo largo de la mayor parte de su carrera. Por otra parte se esgrime un Buñuel donde aparece de forma continuada una concepción de surrealismo más próxima a la que podría entender Dulac, quien se alejó, después de aquel film, de lo que pertenecía estrictamente a la temática surrealista. No es tan sólo la perfección llena de sugerencias de *Un chien andalou*, ni la auténtica potencia destructiva de *L'age d'or* -desde la alucinante historia de los obispos mallorquines fundadores de Roma, hasta la reutilización del mito sadiano filtrado por el tamiz crítico del final, pasando por una reconstrucción que desborda en mucho el repertorio de simbolismos para constituirse en una carga de profundidad contra la moral y costumbres burguesas-, es decir, en los dos films donde junto con la colaboración de Salvador Dalí se manifestaría el inequívoco apoyo del conjunto de los surrealistas, donde encontramos el aliento surreal de Buñuel. Hay que recordar la irrupción de lo surreal en los posteriores films de Buñuel, en particular los de su período mexicano, como *Los Olvidados* o *Abismos de Pasión*, o el planteamiento absolutamente

surrealista en profundidad de *El Angel Exterminador*.

No es tampoco despreciable el hecho de que la *L'age d'or* sirviese para la única toma de postura por escrito del movimiento surrealista a través de un manifiesto en defensa del film ante su prohibición. Así los surrealistas podían hacer bandera del carácter virulento de la obra -que ni el paso de los años ha logrado atenuar- ante las costumbres de la omnipotente burguesía francesa que caracterizaba una sociedad bien pensante. Para ello, el film de Buñuel y Dalí recurre a todo aquello que ha caracterizado al movimiento desde sus comienzos: las teorías psicoanalíticas freudianas, la desmitificación de las iconografías, fetiches y costumbres del momento, la reivindicación apasionada del *amour fou* capaz de superar las barreras temporales y espaciales, de romper cualquier limitación impuesta por la verosimilitud narrativa, la inserción en las filas de más radical anticlericalismo.

Pero Buñuel no tendrá más herencias y posteriormente Dalí será separado del grupo, lo cual no invalida su enorme aporte previo, aparte que serán muchos más lo que por distintos motivos seguirán un camino de exilio semejante, pese a la persistencia de la gigantesca figura de André Breton, alma capaz de mantener la bandera del surrealismo hasta el final de sus días. En ese sentido se acepta generalmente el estallido de la segunda guerra mundial, con la separación y dispersión física -en el interior o en el exilio- como clausura del movimiento surrealista como hecho colectivo. Paralelamente a esta situación es la presencia surreal, del otro lado del Atlántico, en un film realizado en los Estados Unidos, *Dreams That Money Can Buy* (1944) por diversos artistas, ya radicados artísticamente en aquel país del norteamericano, como Ferdinand Leger, Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder y Hans Richter, muchos de los cuales habían estado directamente vinculados al surrealismo. Film compuesto de seis historias filmadas por cada uno de los autores, completadas con música de John Cage, Darius Milhaud y Edgar Varese entre otros, estructuradas a modo de sueños, muy diferentes entre sí y correspondiéndose a los estilos característicos que cada uno de ellos ya habían consolidado en Europa (la referencia del desnudo bajando una escalera de Duchamp, los maniqués del episodio de Leger y Richter, etc.). Auténtico film experimental, sólo hasta cierto punto se inserta en la mínima tradición del cine surrealista, entre otras cosas por una generalizada tendencia a la abstracción, incluso manteniendo los esquemas figurativos, y por una abierta tentación formalista, constituyéndose mucho más en una reflexión y análisis de ciertos métodos expresivos conectados con el surrealismo pictórico que con su inequívoca significación revolucionaria y vital.

Pintura y cine

En segundo lugar habría que dar una aproximación histórica de cómo la pintura, así como las demás artes, fueron tomando lugar en el cine, pero no solamente como una pintura en forma de cuadro, sino también de la pintura como concepción estética, plástica e ideológica; como noción de pensamiento y generadora de ideas.

Como mencionamos anteriormente el prestigio tradicional de la pintura no se debe exclusivamente a razones estéticas o de aura. Es un prestigio mágico, superior al del cine. El cuadro figurativo crea un universo autónomo habitado por seres y cosas no reales, mientras que los de la cinta de celuloide están

sucios de esa realidad que siempre se adhiere a toda fotografía y por tanto a todo producto cinematográfico por *Caligarisista* que sea, salvo en esos casos tan extremos como singulares.

La magia de los cuadros es tan poderosa que incluso la literatura se ha servido tradicionalmente de ellos, tanto de los inventados para la ocasión como los realmente pertenecientes a la historia del arte. Tanto el cuadro pictórico -o el espejo- como la pantalla de cine son mundos autónomos, lugares cerrados, intraspasables, de los que sólo se puede salir y entrar haciendo trampas. El deseo de traspasar el cuadro pictórico y fundirlo con el universo filmico ha dado resultados desiguales y no muy fantásticos a lo largo de la historia del cine, aunque la pretensión fuera ésta. Penetrar en el interior de un cuadro puede convertirse en una excusa para aventuras que tienen más de enredo quimérico que de fantasía siniestra o bien una exploración manierista o esteticista, como el capítulo de los sueños de Akira Kurosawa en el que el personaje entra y transita por los trigales de un paisaje de Van Gogh hasta ser atacado por los negros cuervos.

Hoy en día resulta bastante difícil hablar del cine, de la fotografía y de la pintura como entidades totalmente separadas, opacas unas con respecto de las otras. El tránsito de la imagen, el pasaje de lo visual y de lo visible son cuestiones insoslayables que repercuten en estas disciplinas resaltando por encima de todo los valores del modo de representación (al contrario que la escultura que puede definirse, fundamentalmente, por la presentación de signos). Todo acto de enunciación -decía Bettetini- puede ser considerado como acto de representación de una objetualidad referencial, de un estado de ánimo, de una intencionalidad, de un suceso dinámico, de un proceso, etc. (Bettetini, 1984: 7).

La representación visual de lo real tal como ha sido transmitida por la pintura tradicional ha sufrido distintos embates: el auge de la abstracción y la negación del plano figurativo y del referente; ha experimentado en carne propia lo que podría denominarse como un desbordamiento tanto en lo referente a la determinación lingüística de las diferentes disciplinas artísticas como a su definición con respecto de la visión que el universo pretende ofrecer. Uno de estos embates por supuesto correspondía al problema planteado por el movimiento surrealista en cuanto a la expresión figurativa, y en efecto como lo mencionamos, lo que se pretendía denominar pintura surrealista se encontraba limitada por la imposibilidad, al contrario de la literatura, de la rápida transcripción automática que postulaba el movimiento. A tal punto se llegó, que el mismo director de la revista *Révolution Surréaliste*, llegó a decir en las páginas del mismo órgano oficial (1925), -así como nos habíamos planteado en la primera parte de esta investigación cuando planteábamos si era correcto hablar de un cine surrealista- que "...no existe una pintura surrealista."

La pintura surrealista

Ante las diferentes afirmaciones acerca de la verdadera existencia de la pintura surrealista como tal, salió Breton a la carga con un ensayo publicado en 1928, que comportó una importancia análoga a la del primer manifiesto y que creo imprescindible transcribirlo:

"Una concepción demasiado estrecha de la imitación escribía-, dada como objeto del arte, es el origen del grave malentendido que se ha ido perpetuando hasta nuestros días. Al creer que el hombre no es capaz más que de reproducir con

mayor o menor fortuna la imagen de lo que le impresiona, los pintores se han mostrado demasiado conciliadores en la elección de sus modelos. El error fue cometido al pensarse que el modelo no podía tomarse más que en el mundo exterior, o que sólo, allí se podía tomar. Ciertamente, la sensibilidad humana puede conferir al objeto de apariencia más “vulgar” una distinción totalmente imprevista; sin embargo, no es menos cierto que es hacer un mal uso del poder mágico de la figuración, cuyo don poseen algunos, sirviéndose de ella para la conservación y el reforzamiento de lo que ya existiría incluso sin ellos. En este hecho hay una “renuncia” que no tiene excusa. En todo caso, en el estado actual del pensamiento es imposible, sobre todo ahora que la naturaleza del mundo parece cada vez más sospechosa, permitir semejante sacrificio. La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy todos los espíritus están de acuerdo, se inspirará, pues en un modelo interior o no podrá existir”.

En consecuencia se puede afirmar que la pintura surrealista parte de un principio básico, a saber, de la toma de conciencia de la traición de las cosas sensibles: las cosas ya no proporcionan emoción ni consuelo al hombre; están fijadas es la esclavitud de una sociedad equivocada, y ellas mismas son esclavas de la lógica convencional y se hallan sometidas a la gris usura de las costumbres. Así, pues el objetivo de la pintura surrealista es subvertir las relaciones de las cosas, contribuyendo de tal modo a precipitar la crisis de conciencia general, primer fin del surrealismo. Pero junto a esto la pintura surrealista también tiende a otro resultado: a la creación de un mundo en el que el hombre encuentre lo maravilloso, un reino del espíritu de donde se libere de todo peso e inhibición y de todo lo complejo, alcanzando una libertad inigualable e incondicional.

Esta pintura basada en estas premisas no podía empezar desde cero el inventario de la realidad. Las tres peras de Renoir, los cuatro espárragos de Manet, las Mujercitas de Chocolate de Derain o el paquete de Tabaco Cubista, no estaban hechos para satisfacer el antepuesto espíritu surrealista. Su investigación, tanto en el campo de los medios como en el de la visión, debía pues, encaminarse en otra dirección.

Consecuentemente, la poética del automatismo llevada al hecho plástico impulsó a los surrealistas al descubrimiento de una serie de procedimientos capaces de sustraer al dominio de las facultades concientes la elaboración de la obra; así como en la poesía, también en el ámbito de la figuración de la base de la operación creativa surrealista es la imagen. Pero no se trata de la imagen tradicional, que toma como punto de partida la similitud. Podemos decir que la imagen surrealista es lo contrario, ya que apunta resueltamente a la disimilitud. Es decir, que no aproxima dos hechos o dos realidades que en alguna manera se asemejan, sino dos realidades lo más lejanas posible la una de la otra.

El artista surrealista viola de alguna forma las leyes del orden natural y social; pero esta es precisamente su finalidad, ya que, al acercar dos términos de la realidad que parecen inconciliables, y al negar así su disimilitud, provoca en quien observa un *shock* violentísimo que pone en marcha su imaginación por los insólitos senderos de la alucinación y del sueño.

Max Ernst explica casi didácticamente el procedimiento que conduce a la creación de una imagen surrealista. Para ello parte

de una famosa declaración del escritor Lautréamont “Bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de operaciones”.

La imagen surrealista es, pues, un atentado al principio de identidad. El automatismo, en estos casos, se pone en marcha por impulso gratuito de un objeto hallado que funciona como provocador óptico. Así y con el paso de los años el movimiento llegó a asignarle nombres y clasificación a los diferentes tipos de objeto como por ejemplo “objetos transustanciados”, de origen afectivo, “objetos para proyectar” de origen onírico, “objetos-máquinas”, de origen fantástico y experimental entre otros tantos.

Zapatos, guantes, planchas, hondas, relojes, tazas, esponjas, vasos, dados, latas, muelles, llaves, dentaduras y otros variados materiales entran a formar parte de estos objetos. Salvador Dalí, máximo exponente de la pintura surrealista, no sólo compone “objetos surrealistas” sino que también los imagina y los describe con la aberración barroquizante de su automatismo españolesco, es decir, encuentra el modo de intensificar la irritabilidad de las facultades del espíritu.

Dalí por entonces respaldado ya por sólidas bases de lo que se constituyó en la verdadera pintura surrealista, desarrolla la denominada teoría de la imagen múltiple o imagen paranoica, que más que una teoría podríamos hablar de un acto visionario inspirado en los fenómenos de la paranoia, cuyo objetivo fundamental es el de obtener una imagen doble, es decir, la representación de un objeto que, sin la mínima modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente distinto, despojado de cualquier género de deformación o anomalía que cualquier arreglo podría ocultar. El logro de tal imagen es posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico, que se ha servido con astucia y destreza, la cantidad necesaria de pretextos, coincidencias, etc., para hacer aparecer la segunda imagen, que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva.

Esta serie de experimentos para reencontrar los métodos capaces de manifestar el flujo automático de las fuerzas interiores, abrieron varios caminos a la realización de las obras surrealistas; sin embargo, no son métodos matemáticos, sino meras indicaciones de base sobre las cuales la actividad surrealista se ha desenvuelto con la máxima libertad y sin la preocupación de contradecirse.

Al hablar de arte surrealista hay que observar que se trata siempre de un arte figurativo. Lo abstracto, y en particular lo abstracto geométrico o constructivista, no cabe en esta naturaleza. Breton en su *Anthologie de l'humour noir*, ofrece una valiosa ayuda para la comprensión de las razones figurativas surrealistas, tal ayuda la constituye una oportunísima cita de Hegel:

“El arte romántico tenía como principio fundamental la concentración del alma sobre sí misma, la cual, al comprobar que el mundo real no se correspondía perfectamente con su naturaleza, permanecía indiferente ante él. En el período del arte romántico esta oposición se desarrolló hasta el punto que hemos visto cómo el interés se centraba, ya en los accidentes del mundo exterior, ya en los caprichos de la personalidad. Pero hoy, si este interés logra hacer que el espíritu se absorba en la contemplación del mundo exterior y que al mismo tiempo, el humour, conservando su propio carácter subjetivo y reflexivo, se deje asimilar por el objeto y por su forma real, entonces obtenemos, en esta penetración íntima, un humour

que es de alguna manera objetivo”.

Breton, enfrentado ya a Salvador Dalí, coloca en su libro *Le surréalisme et la peinture* al pintor De Chirico a la cabeza de su movimiento; en este ensayo Breton recuerda un escrito de De Chirico, en el cual se expresan una serie de ideas que tienen una fuerte afinidad con el surrealismo, donde el pintor expone: “...que para que una obra sea verdaderamente inmortal, es necesario que salga completamente de los confines de lo humano, el buen sentido y la lógica la perjudican. De este modo ahondará en el sueño y en la mentalidad infantil...”. Destacadamente la pintura de De Chirico presenta, precisamente, aquellos aspectos oníricos que los surrealistas tratarán luego de desarrollar. Es una pintura que nace de la memoria de las arquitecturas italianas clásicas y decimonónicas, en una atmósfera de lucidismo y estático absurdo. Soledad, silencio, fugas, perspectivas, ilusiones espaciales, sombras nítidas estampadas en lisos adoquinados, cielos antiguos, volúmenes netos, estatuas solitarias, y, a veces, en forma de vida. Este es el clima de las imágenes de De Chirico, de sus enigmas, de sus melancolías y de sus torres.

Analizando lo antes expuesto, lo que parece evidente es que la interpretación de muchos críticos, que pretenden encerrar el surrealismo en el ámbito de la copia naturalista del sueño o de la irracionalidad concreta, es una interpretación totalmente parcial e insuficiente, que puede servir para Dalí o Magritte, pero no puede aplicarse de ninguna manera a Marx Ernst o a Miró. En efecto, el surrealismo, aparte de los descubrimientos de algunos procedimientos no ha definido ninguna sigla formal a la que los artistas tuvieran que atenerse. Esto es, el surrealismo se define como una actitud del espíritu hacia la realidad y la vida, no como un conjunto de reglas formales ni de medidas estéticas. Para el surrealismo, en suma, es el contenido lo que decide, es su verdad, es su fuerza. También los medios expresivos que el surrealismo investigó experimentalmente pretendían ofrecer al poeta y al artista la mayor posibilidad de exteriorizar la verdad interior sin que nada la mortificara ni la obstaculizara.

De aquí se desprenden algunos factores básicos para la construcción de esta investigación; en primer término entra en juego la conceptualización de la realidad que se maneja en el ámbito de este movimiento, que por un lado dificulta la interacción que se podría llegar a plantear entre lo expuesto en primer lugar “El Cine Surrealista” y lo hasta aquí mencionado con respecto a “La Pintura Surrealista”, de alguna manera podemos encontrarnos ante una disyuntiva -en primer aspecto- difícil de superar, pero que a su vez enriquece aún más el motor central del trabajo, llevándonos -casi obligadamente- a transitar por el tercer y último camino a recorrer, en el que me referiré esencialmente a la conjunción integral de todo lo planteado; es decir, la inmersión de esa realidad de la pintura en esa realidad del Cine.

La realidad transferida

¿De qué manera se pueden formular hoy en día las relaciones entre el arte y las diferencias técnicas de la imagen? ¿Qué parámetros emplear para analizar la representación de lo real? ¿Se puede hablar de un efecto de suplantación de lo real a favor de lo virtual? Ante estas preguntas, si algo parece desprenderse de la evolución de la mirada del artista con respecto a la imagen reproducida técnicamente, es decir principalmente por un lado la fotografía y el cine, mientras

que por otro la pintura, desde los años ‘20 hasta la actualidad, es que ha producido un desplazamiento en lo concerniente a un carácter hipnótico, subyugador que estas imágenes producían en el artista.

Si consideramos que el mirar del artista repercute directamente en el hacer, en la dimensión práctica, resulta harto significativo revisar algunas opiniones que abundan en la fascinación que, en los años 20 y 30, sintieron algunos artistas hacia el cine. Cuando en 1922 el pintor François Picabia manifiesta que: “El Cine se ha convertido en el teatro esencial de la vida moderna debido a que se adapta a los individuos de todas las clases sociales y a los caracteres más diversos; actúa con fuerza y claridad y todavía no se han encontrado otros medios de mostrar de una manera tan completa la cima que caracteriza a la civilización de los pueblos primitivos; las películas no son únicamente evocadoras de una intriga individual sino que también expresan el estado espiritual de una raza en todas sus manifestaciones”, o incluso cuando Antonin Artaud se pronuncia tajantemente en los siguientes términos: “Si el Cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que, en la vida cotidiana, se asemeja al ámbito de los sueños, el cine no existe”, se está expresando de una manera un tanto ingenua un encendido fervor hacia la máquina deseante, que transmite, en su dinámico acontecer, lo real, lo onírico y lo imaginario.

Y ese fervor pasa por sus autores, y en otros como Salvador Dalí, por la fascinación que destila en la pantalla el objeto -un piano, una navaja de afeitar, una estrella de mar...- pues el objeto el que, situado en una situación tipo, en un contexto aleatorio, insólito, propiciado por la sucesión inconexa de imágenes y los trucos visuales, el que, de alguna manera, despierta en el espectador (y en el ojo del artista) una descarga de energía psíquica que permite desprender del inconsciente por puro contacto de la retina con el objeto proyectado algunos dispositivos reprimidos. El cine en esos años, es considerado como el nuevo paisaje del hombre moderno, de sus deseos y de sus delirios aunque éstos también puedan ser disimulados. (Es sintomático al respecto el *Etude de simulation du délire cinématographique* que con guión de Breton y Paul Eluard llevó a cabo Man Ray en 1934).

La construcción del concepto de lo real que el tejido cinematográfico ofrece al espectador pasa por la disposición de lo imaginario, a través de la puesta en escena de una estructura lingüística centrada en el punto de vista de la enunciación dentro del tejido cinematográfico así como en la perspectiva del espectador. No puede soslayarse que, por otro lado, parte de la fascinación visual que algunos artistas que acarrearán cierta formación o paso por el surrealismo como Ferdinand Leger o Hans Richter experimentaron por el cine se fundamentaba en las ventajas técnicas que éste, en tanto que imagen proyectada, posibilita. Es decir en la visión progresista del mundo. A esta estirpe de artistas -pensemos en el *Ballet Mécanique de Leger*, el *Rythm 21* de Hans Richter, el *Opus 24* de Walter Ruttmann- precursores en una primera etapa de un racionalismo abstracto espúreo, contradicho más tarde por la implosión de estructuras oníricas, mezcla de elementos concretos gratuitamente relacionados entre sí y de formas abstractas y arbitrarias, se le podría definir con la fórmula empleada por Leger: “El Error Pictórico es el Tema, el Error del Cine es el Guión” (Citado por Patrick de Haas en *Cinéma intégral. De la peinture au Cinéma dans les années vingt*).

Hay que tener en cuenta aunque ya lo hemos mencionado de alguna forma, la importancia del espacio cinematográfico para los surrealistas, como así también sus alcances técnicos y narrativos; esto último por otra parte los envuelve en la teoría que la negación del discurso narrativo se efectúa a la par que se reivindica, sin alcanzar a comprender todas sus consecuencias, el purismo del cine basándose en el desmembramiento de las imágenes en planos y secuencias, su concatenación, el empleo de trucos visuales, la incrustación de motivos formales y geométricos en la propia película, aspectos todos que van a ser considerados como una panoplia de estrategias dirigidas a huir de las trampas del reino de las apariencias, de la mimesis de la pintura tradicional, en su inmovilismo, en opinión de estos artistas, trataba de captar. La paradoja de lo dicho más arriba estriba en que, pese a la multiplicación de los puntos de vista y la desmembración que el suceder de imágenes presenta, el cine visto por algunos teóricos de la modernidad como una manifestación de la totalidad, de la integración de las distintas artes (por ejemplo en el futurismo y el constructivismo ruso), como el anhelo de globalidad llevado a la práctica. El cine permitía conseguir la plena correspondencia de las artes de las que hablaba Baudelaire a través de la puesta en práctica de una máquina dinámica, llena de resortes y artilugios, que algunos denominaron *Gesamkunstwerk* (obra de arte total). Artistas como Moholy-Nagy, Leger o Hans Richter, entre otros, se centraban en la visión del cine como medio y producto de la razón que el individuo utiliza para poner de manifiesto la naturaleza objetiva, mecánica, reproducible del arte. Facetas todas ellas que contravenían el inmovilismo de la pintura, necesitada del recurso mimético a la representación para insertarse en la problemática de la captación de lo real.

Curiosamente, el simple hecho de constatar la trama constituyente del lenguaje cinematográfico dio lugar, en los primeros decenios del siglo XX, a manifestaciones y observaciones disímiles. Cineastas como Eisenstein buscaban la constitución de un arte superior deudor del legado Wagneriano llevando a su máxima expresión la teoría del montaje y alejándose de las tendencias exclusivamente formalistas-abstractas, mientras que artistas como Malevitch, asimismo cercano a alguno de los postulados globalistas, con su visión de la pintura no-objetiva (supremasista), junto con los neoplasticistas de De Stijl, juzgaban adecuado ahondar únicamente en la especificidad de cada arte para hallar la pureza y la esencia. En este sentido, convendría preguntarse si, tomando como inherente a la pintura la resolución de la problemática planteada por el binomio figura/fondo, ilusión de profundidad/planimetría, cual sería el interés de trasladar tales cuestiones al cine como lo hicieron Eggeling, Ruttmann, Richter abogando por un discurso que anhelaba la negación de la significación.

Efectivamente la respuesta reside en que supieron aprovechar y entender en cierta medida que la ventaja del cine reside en el hecho de que éste puede incorporar en su trama textual el concepto de cuadro sin renunciar a la narratividad ni al movimiento real, a la par que puede insertar, con la aparición de sonido, un elemento de identificación del lenguaje y de lo real que no requiere de trampas ni simulaciones para su representación. En este sentido, técnicamente hablando, el cine cuenta con medios que en la pintura no están sino en ausencia.

Por otro lado, si tenemos en cuenta que el sujeto en tanto que su modo de individualización es tributario de una teoría del lenguaje, es decir, que se manifiesta mediante el lenguaje y que a través del mismo está explícito, implícito o simplemente negado, podemos decir que, desde que hay conciencia de significación el sujeto está ahí como en las películas de Eisenstein, en las de Buñuel y Dalí y en la mencionada *La Coquille et le clergyman* de Artaud y Dulac -lo que no sucede con Ruttmann, Eggeling, Moholy-Nagy y el primer Richter pues el nivel de significación está amputado de raíz en aras de un racionalismo abstracto, anulador y autorreferente de un cientifismo técnico estéril.

Entonces, si nos remitimos a Walter Benjamín en relación a sus declaraciones respecto del cine "La Experiencia del inconciente visual de la misma manera que la teoría psicoanalítica penetra en la experiencia del inconciente pulsional"; y si consideramos que el cine como el arte y como la literatura se inscriben en el seno de estructuras lingüísticas, es decir, en un campo discursivo (roto, o no, completo o incompleto, reverenciado o negado, conexo o inconexo), veremos que el desplazamiento del que hablábamos al principio de la mirada del artista con respecto al cine, en la actualidad, está anclada en la disolución del concepto de sujeto tradicional, en la fragmentación como modo de aprehensión del mundo, en el tránsito o pasaje de una realidad "real" a una realidad "transferida" y en la multiplicación de los puntos de vista -multiperspectividad-, en conclusión la escisión del sujeto en planos de significación concuerda con la multiplicidad de puntos de vista y, si en el lenguaje mismo está insertada la dicotomía del significante/significado, no es de extrañar que el cine, en tanto que el reflejo y proyección -nuevamente dualidad- del inconciente del espectador haya asumido la mirada fragmentada del sujeto antedicho.

Analizando la pluralidad de sentidos del concepto freudiano *Übertragung* (transferencia) por el que se suele designar el proceso en virtud del cual los deseos inconcientes se actualizan sobre ciertos objetos mediante el desplazamiento sensorial o sentimental sobre dichos objetos. Un claro ejemplo es el del realizador Víctor Burgin quien lleva al campo artístico en su *Portrait of Waldo Lydecker* (1991) a través del binomio imagen/texto se induce al espectador avezado a pensar en una imagen ausente que, oculta, ha sido trasladada a la imagen presente a través de la alusión del texto situado a la altura de los ojos de dos de los protagonistas de la película *Laura* de Otto Preminger que, cegados por el propio texto revelador, no pueden ver el retrato de Laura, mujer a la que se alude, a la vez que esta imagen nos conduce al cuadro de René Magritte titulado precisamente *Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt* de 1929 en torno al cual se retrataron, con los ojos cerrados por supuesto, una pléyade de surrealistas (Tanguy, Breton, Buñuel, Dalí...) en el último número de *La révolution surréaliste*. No cesan ahí las transferencias que Burgin ha buscado entre cine, pintura y fotografía -véase su serie *The Bridge* de 1984 en la que, recurriendo al disfraz y a la simulación intercala texto e imágenes para hablarnos del doble, de *Vértigo* de Hitchcock y de la *Ophelia* de Millais. El Objeto transferible/transferido es, la mujer.

En el vértigo de realidades transferidas en que vivimos no podemos, para concluir, sino echar una mirada escéptica ante el papel de nociones como las de autoría y de la personalidad del creador de imágenes. Hasta aquí podemos afirmar que

hemos puesto a punto algunas cuestiones de fondo en lo que se refiere a las primeras incursiones entre pintura surrealista y cine surrealista; se han ordenado algunos conceptos que parecían disímiles en primer momento y se ha entrado en un terreno llano, en donde se puede hablar más libremente de lo que fue este surrealismo que apreciamos contemporáneamente, sin recaer en ciertos planteos que de alguna forma parecen lejanos pero que, sin embargo, están tan casi presentes como en los años de apogeo.

Los olvidados

No deberíamos olvidar a una serie de miembros más o menos estables del movimiento surrealista que tuvieron alguna actividad cinematográfica. Se pueden citar en ese sentido a Pierre Prévert, cuyo *L'Affaire est dans le sac* (1932) mantiene netas conexiones con el pensamiento surrealista, aunque sólo sea por su homenaje al *non-sense* americano, por la presencia del grupo *Octubre* en la interpretación y por el carácter poético del conjunto. Muy poco -mejor dicho nada- de eso queda en *Adieu Léonard* (1943), al servicio de Charles Trénet, mientras que el cortometraje *Paris la belle* (1928-1960) cuenta con la fotografía de Man Ray sobre un texto de Benjamín Peret. Otro surrealista histórico, Robert Desnos, co-dirige *Bonsoir madame, bonsoir messieurs* (1943) con Roland Tual, típica comedieta francesa de la época de Vichy, y colabora en *L'Invention du monde* (1953) de Michel Zimbarca y J. L. Bedouin.

También hay que contar con la obra de algunos cineastas que sin pertenecer al grupo surrealista, están impregnados por su espíritu, siendo contemporáneos a la actividad del movimiento. Se pueden citar a modo de ejemplo los casos paradigmáticos del documentalista belga Henri Stork, *Idylle à la plage* (1931), *Le Soldat inconnu* (1932), o la obra de Jean Vigo, el gran individualista del cine francés de los primeros años treinta, con *A propos de nice* (1929), *Zéro de conduite* (1932) *L'Atalante* (1934). Y tampoco habría que olvidar a otros cineastas que sin ser surrealistas, o cuando menos siendo ferozmente atacados por los miembros del grupo, tratan de capitalizar muchos de los recursos surreales. En esa línea se debe citar a Jean Epstein con *La caída de la casa Usher* (1928) y sobre todo a Jean Cocteau, con su *Le Sang d'un poète* (1930).

Una última aproximación filmica a los surrealistas históricos debe abarcar algunos trabajos sobre textos surrealistas que pueden incluir el documental de Raymond Borde sobre Pierre Molinier (1964) con textos de André Breton; *Le grand hôtel des Palmes* (1978) de Christine Lipinska a partir del texto del superviviente Philippe Soupault, sin descartar *Aurelia* (1964) de Anne Dastrée basado en el poema de Gerard de Nerval, notorio precedente del gusto surrealista. Tampoco hay que olvidar la aportación cinematográfica al conocimiento del surrealismo en base al trabajo documental sobre los surrealistas históricos, puesto que entre esas obras hay algunas muy notables: *Paul Delvaux* de Henri Stork, *Clovis Trouillé* de A. Jugué, *André Breton* de Jean-Paul Tourok, o el aporte sobre/de René Magritte en dos films: *Fleurs meurtries* (1929) de R. Livete y Magritte, y *René Magritte, cinéaste* (1975) del propio pintor.

Por otra parte, muchos de los miembros del movimiento surrealista fueron muy permeables a la influencia cinematográfica, a dejarse llevar por recuerdos o films que vieron de

una forma desorganizada y fragmentaria; por lo que puede hacerse una somera división entre aquellos que influyeron sobre los surrealistas "antes" de serlo y los que se convirtieron en demostración, la mayoría de las veces inconciente, por parte de sus autores, de algún aspecto del pensamiento y la actitud surreal.

En el primer grupo de films visionados antes de 1922, se destaca la influencia de las series que hicieron furor en los años de la guerra, los años de la formación de Breton en contacto con Jacques Vaché: *Fantomas* de Feuillade, *Los Vampiros* también de Feuillade, o *Los Misterios de Nueva York* de Louis Gassner, explícitamente recordada por Salvador Dalí. Sin olvidar al gran Meliès, y a los grandes cómicos americanos con Chaplin a la cabeza, quien impulsaría años más tarde a Breton a una toma de postura por parte del grupo surrealista al defender su derecho a la vida privada cuando el cineasta era objeto de una poderosa campaña de descrédito por su vida amorosa. Pero junto con él están como lo habíamos mencionado anteriormente Harry Langdon, Mack Sennett y Buster Keaton, que con el paso de los años se constituiría en el predilecto de muchos surrealistas.

Durante los años veinte, junto con los descubrimientos insospechados -tal vez ensoñados- empiezan a aparecer obras fundamentales de la historia del cine que siguen siendo vistas sin muchas preocupaciones o prevenciones. Entre ellas, algunas causarán profunda impresión en estos artistas: *El Gabinete del Doctor Caligari*, *Nosferatu*, y hasta el mismo "*Acorazado Potemkin*" obra clave aceptada sin reservas por todos los surrealistas.

Los primeros años del cine sonoro no rompen esta línea, si bien nuevos cineastas se suman al universo de los gustos surrealistas como Josef Von Sternberg en su máxima representación con *El Ángel Azul* protagonizada por la diva Marlene Dietrich; también impactan las primeras películas fantásticas de los años 30, especialmente *King Kong* (1933) y *Freaks* (1932) esta última de Tod Browning; asimismo el humor absurdo de Los Hermanos Marx, cuyo *Animal Crackers* (1930) -citado por Dalí- *Monkey Business* (1931) -film adorado por Artaud- se convierten en auténticos paradigmas del humor surreal; las andanzas de la genial Betty Boop o los dibujos extraordinariamente imaginativos de Tex Avery.

Los vasos comunicantes

Con el advenimiento de la segunda guerra mundial y el exilio de algunos surrealistas franceses desde el puerto de Marsella hacia Estados Unidos en 1940, se puede dar por concluido el auténtico contexto histórico del surrealismo. Posteriores reconciliaciones, nuevas divergencias, etc. no harán sino confirmar la persistencia de André Breton como único portavoz -autoproclamado ortodoxo- del surrealismo. Sin embargo desde un punto de vista cinematográfico, el surrealismo no pasará tanto por el veredicto irrefutable de Breton. Más allá de la importancia intrínseca que puedan destilar *La Coquille et le clergyman*, *Un Chien andalou* o *L'âge d'or*, el verdadero interés de las relaciones entre surrealismo y cine radica en la toma de conciencia de las posibilidades de aplicación del lenguaje cinematográfico a la célebre *escritura automática*. Retomando la lección ofrecida por algunos films realizados antes de la redacción del primer manifiesto (1924), los surrealistas históricos y sus seguidores

asumirán concientemente la posibilidad de conducir a partir del lenguaje cinematográfico todos aquellos temas que clásicamente han caracterizado al movimiento. Estén o no dirigidos por cineastas de la línea del movimiento, muchos films realizados a partir de entonces incluirán entre sus posibles discursos el del surrealismo, o cuando menos se referirán explícitamente a alguno de sus aspectos.

A partir de los años veinte el surrealismo sustentará la inclusión cinematográfica de procesos oníricos -hasta entonces únicamente relacionados con el psicoanálisis- convertirá a algunos lacrimógenos melodramas hollywoodenses en desesperadas alabanzas del *amour fou* como vehículo de liberación surreal; explicitará hasta el escándalo de algunos hasta entonces subterráneas implicaciones sexuales de algunos films aparentemente inocentes; sustituirá las perspectivas exclusivamente marxistas del cambio social por el lema de “el surrealismo al servicio de la revolución”; descubrirá en la microfotografía científica una nueva aproximación biológica para el estudio de la etología humana y animal; se basará en el carácter lúdico de los cómicos americanos para redescubrirlos como feroces ataques a la racionalidad de la sociedad a través del absurdo y, finalmente, prolongará las posibilidades fantásticas de la animación cinematográfica para transformarla en una de las más fieles reproducciones icónicas del surrealismo. De este modo, la perspectiva temática del surrealismo deja de ser puramente un catálogo de referencias a partir de las preferencias personales de los miembros del grupo surrealista para alcanzar una mucho más amplia extensión en el seno de la historia del cine contemporáneo. Esta reactivación se verá emprendida en primera instancia por lo que fue una posible afinidad entre los postulados freudianos sobre la libre asociación de las ideas como expresión del inconciente y las teorías surrealistas sobre la escritura automática. Sin embargo, el viaje que realizó Breton en 1921 a Viena para entrevistarse con Freud resultó un absoluto fracaso. Freud tenía sus propias concepciones acerca del arte y años más tarde los surrealistas le recriminarían duramente la exclusiva aplicación de sus experiencias en el terreno de la terapéutica psiquiátrica. No obstante con la importación del psicoanálisis a los Estados Unidos y su posterior repercusión sobre el cine de Hollywood -en los mismos años en que se reorganizaba en aquel país el movimiento surrealista a partir de los exiliados europeos y de aportaciones locales como las de Man Ray, o Alexander Calder- el cine americano de los años 40, 50 y 60 recurrirá frecuentemente al psicoanálisis o a los sueños a través de una absoluta trivialización que impide reconocer la paternidad absoluta en el seno de esa polémica abierta por Freud y Breton. Hitchcock abrirá la serie con *Recuerda* (1945) planteando claramente el caso de curación freudiana a partir del retorno a la escena primaria, pero ésta sería a su vez diseñada por Salvador Dalí del que, si bien por entonces ya había sido expulsado del movimiento, no pueden olvidarse sus colaboraciones en los dos primeros films de Buñuel. Posteriormente Hitchcock incorporará esta metodología en varios de sus films como por ejemplo el sueño del protagonista en *La ventana Indiscreta* o en efectos de cámara como en *Vértigo*. A partir de entonces el psicoanálisis -y subsiguientemente los sueños- poblarán las pantallas norteamericanas con títulos tan relevantes como *Un Tranvía llamado deseo* entre otros, sin que por ello se atrevan a calificarlos de surrealistas. En cambio, y con ello volvemos a

la disyuntiva entre la representación y la actitud, la corriente de los musicales norteamericanos de los 50 parte de una importante dosis de onirismo latente que tiende a esa frontera entre lo real y lo imaginario que define el surrealismo. Por su parte, el cine americano de los años setenta también tiene al sueño como buena parte de extracto temático utilizado por aquellos directores en cierta manera cercanos a las corrientes europeas. Este es el caso de Robert Altman, autor de *El Volar es para los Pájaros* fábula mítica en la que lo cotidiano es dinamitado a partir de la inclusión de elementos surrealistas.

En lo que se refiere al cine europeo, el panorama se presenta un poco más complejo. En primer lugar, hay movimientos como el expresionismo germano cuya vinculación a algunos aspectos del surrealismo, por la vía de lo onírico se hace patente en films como *El Gabinete del Dr. Caligari* o esa obra maestra mal llamada expresionista que es *Nosferatu* de Murnau, auténtica recreación del inconciente a través de la relación amorosa triangular entre Jonathan, Nina, y el Conde Drácula. Esencialmente hay que resaltar y constatar la existencia de algunos films precedentes de autores como Resnais, Bergman, Fellini o Welles cuya relación con el onirismo surrealista es evidente, tanto en *Hiroshima mon amour* como *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais, confirman la hipótesis surrealista de que el onirismo es válido en tanto método de aproximación a lo imaginario y no como finalidad misma. A diferencia de lo que ocurriría en la mayor parte de ejemplos norteamericanos citados anteriormente, el onirismo de Resnais reside esencialmente en la utilización onírica del tiempo, creando con él una atmósfera que confunde al espectador en una doble relación establecida a partir de la visualización cinematográfica del sueño y del carácter onírico de la proyección. Algo parecido es lo que sucede con Fellini, donde el autor recurre al sueño como metodología para la introspección del inconciente, haciendo aflorar continuamente los propios fantasmas personales. También por el camino de la introspección Bergman ha plasmado el sueño en distintas películas. Sobre todo en *Fresas Salvajes*, particularmente en la secuencia del reloj -elemento utilizado muy frecuentemente en la pintura y en el pensar surrealista-. Por su parte Welles además de llevar a la pantalla *El Proceso* de Kafka, es también autor de *Question Mark* film cuya inclusión de lo onírico -el sueño final sobre Picasso-, el desprecio por la calificación económica del arte, y sobre todo la intervención del azar, y el propio Welles como prestidigitador del montaje hubieran hecho las delicias de los surrealistas en los años veinte. Asimismo no podemos olvidar el excelente tratamiento surrealista con la inclusión de los famosos espirales utilizados oportunamente por Marcel Duchamp en la secuencia final de *The Lady from Shanghai*.

De este modo, se podría citar casi infinitamente films que estén influenciados por este gran movimiento que fue el surrealismo, ya sea por parte de la pintura, la fotografía, o la literatura. Esta vanguardia -en este aspecto- se comportó homogéneamente; ya que no podemos afirmar, por ejemplo, que la pintura no estuvo influenciada por la literatura, o la fotografía por la pintura, etc., sino más bien hay que tender a globalizar un poco más y llegar a comprender que el surrealismo es más bien un movimiento de conjunto, en donde todas las ramas interactúan entre sí; y decir que una obra estuvo influenciada por una sola estas caras, por un solo perfil, es a la vez decir que estuvo influenciada por una concepción mucho

mayor denominada Surrealismo.

Se puede concluir afirmando que la representación directa de los surrealistas en la realización cinematográfica es muy escasa. A partir de ahí, el cine de los surrealistas es el cine de todos aquellos que se sientan surrealistas o aquel que cada espectador pueda reivindicar como tal desde sus propias perspectivas. Al surrealismo jamás le harán ningún favor la confección de listas escritas en la que se requiera un previo certificado de ingreso. Pretender lo contrario sería traicionar los propios presupuestos del surrealismo.

Bibliografía

- Aliaga, J. V. (s/f). *La Realidad Transferida, en Avatares de la Mirada*. S/N°.
- Aranda, J. F. (1975). *Luis Buñuel: biografía crítica*. 2ª ed., Barcelona: Lumen.
- Bettetini, G. (1984). *El tiempo de la expresión cinematográfica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Buache, F. (1976). *Luis Buñuel*. 1ª ed., Madrid: Guadarrama.
- Carriere, J. C. (1987). *Luis Buñuel, mi último suspiro*. 6ª ed., Barcelona: Plaza & Janes.
- De Micheli, M. y Sánchez G. A. (1976). *Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Mauriac, C. (1954). *Amour du cinema*. Paris: Albin Michel.
- Mitry, J. (s/f). *Historia del Cine Experimental*. Madrid: Ed. Gustavo Gili.
- Moholy-Nagy, L. (1969). *Painting. Phoyography. Film*, Cambridge/Massachusetts, MIT Press.
- Monterde, J. E. y Rimbau, E. *Surrealismo y Cine; Dossier*.
- Nadeau, M. y Pichon Riviere, M. (1993). *Historia del surrealismo*. Buenos Aires: Altamira, Nordan-Comunidad.
- Perpertual motif, the art of Man Ray, (1988). *Compilation, Washington, D.C., National Museum of American Art, Smithsonian Institution*.
- Ritcher, H. (1986). *The Struggle for the film*. Londres: Scolar Press.
- Sánchez Vidal, A. (1984). *Luis Buñuel: Obra cinematográfica*. Madrid: J.C.
- Talens, J. (1986). *Ojo Tachado: lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.

Del ejercicio de simulación a la praxis profesional concreta

José María Doldan

Pensando para estas jornadas una temática que interese a mis pares, encontramos oportuno los concursos en el marco de la Educación Superior, y me propuse analizar este camino tan transitado, tan frecuentado por el estamento docente, pero de una manera casi exclusivamente empírica y con muy poca referencia bibliográfica sobre sus aspectos pedagógicos. De allí que esta ponderación no pretende ser un ensayo sobre el tema de los concursos, sino que debe tomarse solamente como un artículo basado en mi experiencia docente, y de carácter totalmente personal en la materia. Consentir la participación en un concurso, en cualquiera de los roles que la puesta en acto admite, implica aceptar la apreciación del tribunal, que es emitida en forma de veredicto, como un juicio de valor y mensura del mérito de las distintas propuestas que se han

presentado. Esta evaluación no consiste solamente en constatar una presencia y luego medirla, sino que también involucra una valoración respecto “del otro”.

La valoración no se ejerce solamente sobre lo producido por los concursantes, sino que a su vez implica un proceso de autoevaluación de la institución convocante, dado que la Universidad está comprometida en los productos que emiten sus estamentos.

Visto desde el punto de la actividad docente, el concurso puede ser una importantísima estrategia cognitiva del aprendizaje, con la idea fundamental de posibilitar a los estudiantes asumir cada vez más, reponsabilidades individuales. De esta forma, el estudiante puede participar en su propio aprendizaje, y ejercer también el autoaprendizaje. Por otro lado, desde una mirada exclusivamente académica, los concursos tienden a unificar la investigación con la docencia, que son las funciones primigenias de la universidad; ayudan a incrementar la calidad de la Educación Superior y hacen al mejoramiento del quehacer específico de la disciplina generadora de la oposición.

De todo lo examinado anteriormente, emergen una serie de situaciones meritorias, que considero valores de real peso, fácilmente aplicables al proceso de enseñanza – aprendizaje, que se ven allanados al incorporar los concursos en las currículas de las materias. A continuación, se los enumera y analiza:

Apertura

La adhesión a un concurso implica el abordaje del conocimiento “a puertas abiertas”. Esto deviene en favorecer la participación de diversas fuentes de acceso a la información, se abreva el saber de distintas vertientes, emergiendo así las figuras del asesor y el consultor. Aparece más claramente el concepto de equidad en la evaluación, que también es abierta al grupo evaluador, y luego debe ser explicitada muy claramente en la devolución al concursante. La evaluación alcanza así, su mejor momento cuando se desarrolla como un trabajo de equipo, ya que es compartida y participan diversos estamentos.

De esta manera, se dispone de un conjunto amplio de criterios de evaluación desde las perspectivas de distintos grupos. La evaluación no es sustentada por una definición unívoca y singular, de un solo individuo: el profesor. Cada componente del jurado evaluador tiene el derecho de ostentar distintas perspectivas de la realidad y valorizarlas en el momento de la conclusión final.

Estilo de aprendizaje

Participar en un concurso implica, de hecho, la aceptación de la pluralidad. Liga necesariamente una actitud de reconocimiento y respeto hacia la diversidad, ya que se sabe que los estudiantes tienen distintos estilos de aprendizaje, si bien hay estilos de aprendizajes dominantes, o digamos, más frecuentes.

Al valorizar el autoconocimiento y la autoaproximación a las problemáticas a resolver en el concurso, la consideración del resultado se vuelve más respetuosa del estilo de aprendizaje de cada individuo, ya sea activo, reflexivo, teórico o pragmático. En las situaciones de autoaprendizaje en las que se ve expuesto el estudiante como verdadero protagonista sobre el escenario del concurso, no solo aprende los contenidos curriculares, sino que aprende también acerca del proceso que usó para aprender. Esto es de un altísimo valor para la Educación Superior.