



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

BUÑUEL Y COCTEAU:  
DOS CINEASTAS SURREALISTAS QUE  
TRASCIENDEN EN EL CINE MUNDIAL

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A:

**ANA LUISA CRUZ ESTRADA**

ASESOR: LIC. RENE RAMOS PALACIOS

286557

MÉXICO, D.F., DICIEMBRE DEL 2000.





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# BUÑUEL Y COCTEAU: CINEASTAS SURREALISTAS QUE TRASCIENDEN EN EL CINE MUNDIAL

## ÍNDICE

## PÁGINA

### INTRODUCCIÓN

1	El surrealismo	1
	1.1 El surrealismo como movimiento artístico y de vanguardia	5
	1.2 Principales exponente surrealistas	19
	Bibliografía	32
	Hemerografía y sitios en la red	33
2	Lenguaje cinematográfico	34
	2.1 El montaje	47
	2.1.1 Formas y teorías del montaje	51
	2.1.2 Funciones del montaje	57
	2.2 Narración cinematográfica	58
	2.2.1 Teorías sobre la narración cinematográfica	59
	2.2.2 Principios de la narración cinematográfica	62
	2.2.3 Narración cinematográfica y espacio	66
	2.2.4 Narración cinematográfica y tiempo	67
	2.2.5 Modos históricos de narración cinematográfica	69
	2.2.6 El rótulo en el cine mudo	73
	2.2.7 Narración cinematográfica de vanguardia	75
	Bibliografía	77
	Filmografía	78
3	Dos cineastas surrealistas: Buñuel y Cocteau	79
	3.1 Buñuel, un surrealista sin etiqueta	81
	3.1.1 La poética literaria y cinematográfica de Buñuel	82
	3.1.2 El díptico surrealista de Luis Buñuel	84
	3.1.2.1 Un perro andaluz	85
	3.1.2.2 La edad de oro	90
	3.1.3 Estilo Buñuel	93

3.2	Jean Cocteau el poeta surrealista	97
3.2.1	La sangre de un poeta	98
3.2.2	Estilo Cocteau	102
3.3	El cine surrealista en también cine underground	105
	Bibliografía	107
	Sitios en la red	108
4	Cineastas surrealistas que trascienden en el cine mundial	110
4.1	Luis Buñuel, aproximación intelectual a su cine	111
4.1.1	La importancia del montaje como instrumento de la innovación en los filmes de Buñuel	112
4.1.2	La narración cinematográfica de Buñuel, lejos del estilo cinematográfico clásico y armonioso	116
4.1.3	En los filmes surrealistas de Buñuel, el tiempo es abolido y el espacio difuminado	118
4.2	Cocteau el poeta vouyerista	119
4.2.1	La lentitud y el sueño como parte de un método filosófico: el "sin tiempo"	120
4.2.2	En su cine Cocteau nos ofrece una radiografía ética de la Poesía	121
	CONCLUSIONES	123
	BIBLIOGRAFÍA	130
	HEMEROGRAFÍA	132
	SITIOS EN LA RED	133
	GLOSARIO	135

Este humilde trabajo debería tener una lista de créditos, cómo una cinta cinematográfica, porque la participación de mucha gente está presente en él.

Agradezco a todos los que colaboraron con este proyecto y que creyeron cómo yo, en este sueño.

Pero muy particularmente le doy las gracias a:

René por su valiosísimo tiempo y entrega  
Raquel por su presencia  
Pablo por su ejemplo y  
Morgana por su compañía.

## INTRODUCCIÓN

Resulta una aventura explorar el movimiento surrealista y las personalidades que, a través de su arte, le dieron vida; se trata de un caso de relación artística entre ese movimiento onírico y de vanguardia y dos de los cineastas más importantes que trazaron la ideología y estética del mismo, con el peculiar lenguaje del cine. Quizá el lenguaje sea de por sí un instrumento metafórico, pero la narración de los filmes de Buñuel y Cocteau, bajo el destello del surrealismo, convierte a cada uno de sus filmes en discursos icónicos que representan la percepción de un mundo anárquico, poético, interno, choqueante y libre, como lo fue el surrealismo.

La presente investigación puede ser una tentación o necesidad mía, pero para evitar en lo posible la tentación excesiva y ceñirme a los márgenes de un documento que aporte mínimamente a los contemporáneos interesados en el lenguaje cinematográfico y la corriente de vanguardia del surrealismo, procuro particularizar las aportaciones que hicieron Buñuel y Cocteau al cine mundial.

Uno de los objetivos de este estudio es proporcionar datos históricos, teóricos y analíticos tanto del surrealismo, como del lenguaje cinematográfico y el cine surrealista de Buñuel y Cocteau.

Me he propuesto una tarea modesta a lo largo de cuatro capítulos. Explicar como Buñuel y Cocteau trascienden en el cine mundial, gracias a su trabajo como directores de cine vanguardista. Digo, tarea modesta, porque la historia que se guardó en los libros de surrealismo y cine, demuestran que Buñuel y Cocteau han sido muy importantes; que su forma de expresión artística, plasmada en el celuloide, es punto digno de estudio.

De Buñuel se ha hablado mucho, sin embargo, la presente investigación pretende puntualizar los aciertos técnicos, temáticos y teóricos de Buñuel en la elaboración de su díptico surrealista, para alcanzar la enumeración exacta de sus aportaciones al séptimo arte.

Cocteau, quizá, no sea un nombre tan mencionado en el cine, pues la mayoría de su trabajo se vio plasmado en el teatro y la literatura, pero lo anterior no representó un impedimento para su estudio. Su filme *La sangre de un poeta* es testimonio fiel del sentir surrealista; sin duda alguna, la perspectiva cocteauniana esta lejos de la expresión fílmica buñuelesca, lo cual permite mostrar, en esta investigación, una visión más global del movimiento surrealista. Reivindicar el nombre de Cocteau como cineasta y exponer con claridad sus colaboraciones al cine mundial, fue mi compromiso.

Asumo la responsabilidad de iniciar el reconocimiento del cine de Buñuel y Cocteau rastreando los orígenes desde su participación en el grupo encabezado por Andre

Bretón, para dilatar luego la investigación y los conceptos hasta el análisis de sus películas. Sin embargo, la razón fundamental que me llevó a trazar este puente, fue identificar el contexto histórico y, por tanto, formativo de ambos cineastas, antes de dedicarme al gozoso acto de hablar de su cine.

El surrealismo fue para ambos la atmósfera intelectual en la que se formaron, esa especie de placenta dulce con la que se alimentaron en su juventud, para, después, esbozar el modelo estético que marcaría su posterior desarrollo.

Ponerse en presencia de los surrealistas es interrogarse sobre los principios en que han basado su siempre tambaleante conducta social y moral. El enfoque que dieron a los temas de la vida como la sociedad, la religión, el arte, el amor, la libertad, los sueños ha sido de tal índole que la profundidad de su obra y la insólita calidad de su pensamiento son motivos suficientes para no olvidar que los representantes del movimiento surrealista no son sólo un tema, sino una importante herencia artística.

La presente investigación sigue un orden lógico y se divide en cuatro capítulos. El primero incluye todo el material recopilado sobre el movimiento surrealista; inicia con una definición que avanza hasta describir el nacimiento del movimiento. Menciona su primera aparición como grupo vanguardista comandado por Bretón, quien presenta públicamente en 1924, el Primer Manifiesto Surrealista.

El rasgo esencial del surrealismo se consolidó con la participación de exponentes cuya mentalidad compartían simpatía con la esencia del movimiento, pero se expresaban con estilo propio y original. De esta manera, no resultó difícil distinguir las obras y acciones de cada uno de ellos. Y en presente trabajo se describe la anatomía del movimiento desglosando cronológicamente su desarrollo y manifestación artística, hasta tocar el nombre y aportaciones de sus principales exponentes, entre los que se cuentan: Dalí, Miró, Picasso, Varo, Carrington, Duchamp, Magrité, Arp, Ernst, Bretón, Hanz, Rosseau, Chirico, Cocteau y Buñuel.

Se explica también la importancia de conocer la ideología y colaboración de manera individual de los representantes del surrealismo, para formar un panorama claro de su intervención y trascendencia, otorgando el reconocimiento y valor que merecen por la herencia que dejan a la historia del arte.

El segundo capítulo está dedicado al lenguaje cinematográfico. Se trata de textos cuyo contenido presenta claramente algunas de las teorías más importantes sobre las formas y funciones del montaje, así como la explicación de los principios, teorías y modos históricos de narración cinematográfica. Este apartado aborda también los lazos innatos entre tiempo-espacio y narración.

El propósito de este apartado, es establecer la distinción de su interés estético, la importancia de su aplicación para la evolución del lenguaje cinematográfico, descubrir las ventajas del montaje y en cuántas clases se divide, así como conocer un poco de sus orígenes, el nombre y aportaciones de los cineastas que descubrieron en él un amplio mar de expresión fílmica.

Puntualizar las posibilidades del lenguaje cinematográfico, la manera en que se transforma la realidad, hablar de las estructuras narrativas, de la composición interpretativa, de las facultades creativas y de algunos medios técnicos, así como su desarrollo en calidad de factores determinantes en la singular riqueza expresiva del cine; son el compromiso de estudio de este capítulo. En el cual también se aborda el surgimiento e importancia de este especial lenguaje de carácter universal que ha sido tema de estudio para los estetas franceses y teóricos soviéticos.

Lo anterior aportará los cimientos para la construcción de un cine onírico, vanguardista y nada convencional como lo es el cine surrealista, tema a desarrollar en nuestro capítulo 3, como parte central de este estudio y como evidencia del surrealismo mismo.

La contribución del capítulo tres es destacar el particular estilo de Buñuel y Cocteau, ligando el análisis de sus filmes como su participación en el movimiento surrealista. El análisis de los filmes no se presenta en absoluto como una actividad nueva, ni mucho menos; más bien, se trata de una mirada profunda al contexto en el que se filmaron, los comentarios y sucesos que se desataron durante su proyección. Se habla de la historia narrada a través de una sinopsis y la forma fílmica de los celuloideos.

El análisis que se realiza a los tres filmes que son el centro de este estudio: Luis Buñuel, *Un perro andaluz* y *La edad de oro*; Jean Cocteau, *La sangre de un poeta*, sugieren aproximaciones temáticas, técnicas y personales de ambos cineastas, las cuales se desarrollan con detalle en el último capítulo, para fortalecer la hipótesis de esta investigación.

El cuarto capítulo, Cineastas surrealista que trascienden en el cine mundial, se encargará de explicar la importancia de los filmes surrealistas de dos grandes cineastas: Luis Buñuel y Jean Cocteau. Se desglosarán claramente los aspectos que muestra ese mundo incoherente, imaginativo y artístico del movimiento surrealista; así como sus aportaciones estéticas, temáticas, técnicas y su muy personal estilo, dentro del marco de la narración cinematográfica de vanguardia.

El compromiso es mostrar las particularidades del cine surrealista de Buñuel y Cocteau, incluyendo las modificaciones o aportaciones de su narración cinematográfica de vanguardia con respecto a su momento histórico. La descripción de las nuevas manifestaciones estéticas y transgresiones a la narración cinematográfica clásica, será una



tarea que se logre gracias al análisis del contenido temático y forma de sus filmes (*Un perro andaluz*, *La edad de oro* y *La sangre de un poeta*).

La razón central de este capítulo es explorar las formas de construcción de una narración cinematográfica peculiar y de vanguardia desarrollada en los filmes de Buñuel y Cocteau, como una declaración visual que deja al descubierto la potencialidad del cine cuando se explotan los componentes básicos de su lenguaje, obteniendo como resultado una magna variedad de producciones fílmicas y un estilo personal.

## 1. EL SURREALISMO

La historia del surrealismo es una manifestación polifacética que podemos encontrar en el mundo artístico y social, tanto en Europa como en América. Su desarrollo como movimiento de vanguardia se debe a la situación político-económica del momento de su gestación, la Primera Guerra Mundial, y a las inquietudes espirituales de un grupo de artistas que habrán de darle sustento durante varias décadas.

### ❖ Definiendo al surrealismo

Maurice Nadeau, en su estudio acerca del surrealismo<sup>1</sup>, lo define como la consolidación de un movimiento artístico y literario del Siglo XX, que trata de encontrar una "superrealidad" en los objetos de la realidad mental del inconsciente. Influido fuertemente por el psicoanálisis, presta especial atención y respeto a los dictados del inconsciente, abandona el modelo exterior y sólo considera válido lo que procede de la esfera del yo interno.

Hablar del surrealismo implica explicarlo y entenderlo como la creación de un mundo total, imaginativo e incoherente para el razonamiento común; en la cadena de los ISMOS sucede al expresionismo, cubismo, futurismo y dadaísmo. El denominado surrealismo no tiene la intención de ser una escuela; sus fundadores y seguidores ven en él una práctica de existencia.

Juan Larca, autor de un libro cuyas reflexiones llevan a la definición del surrealismo, manifiesta que es la oposición definida y directa al naturalismo y la pintura, esencialmente abstracta, como medio de expresión; es la ausencia de todo control ejercido por la razón, es confuso, indeterminado. Se basa en la imaginación, los sueños y la ausencia del control analítico.

Las diversas manifestaciones artísticas (como los "collages", la pintura, la escultura y la poesía) demuestran que la producción surrealista, presenta siempre algún elemento provocativo, de choque con lo preestablecido; es anarquía en constante devenir, es el rechazo a la burguesía y a la sociedad ortodoxa así como la posibilidad de encontrar algo en lo que cada uno puede identificarse a sí mismo.

<sup>1</sup> Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Ariel, 1972, Barcelona

<sup>2</sup> Larca, Juan, *El surrealismo, entre viejo y nuevo mundo*, Fundación Cultural MAFRE, Cuadernos Americanos, España.

En 1924, París, y posteriormente el mundo, conocerán la voz de los surrealistas a través de su Primer Manifiesto Surrealista, el cual expresa la definición de su movimiento que es la siguiente:

"SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral"<sup>3</sup>.

Esta afirmación rotunda condenaba al realismo que, según los surrealistas, conduce a la mediocridad. Por ende, se rechazaba la novela como forma literaria, en cambio, se glorificaba la poesía automática<sup>4</sup> que lleva al reino de lo maravilloso, entendiendo esto último, como la expresión más pura del espíritu a través de la palabra.

El surrealismo persigue lo maravilloso que atrae los deseos más profundos del individuo y le lleva a liberarse de las sujeciones de la lógica y el orden social. El surrealismo se reconoce mejor en el esfuerzo de ruptura en que se basa el arte moderno.

André Breton, célebre e importante personaje en la vida del surrealismo, es quien redacta el Primer Manifiesto Surrealista y diez años después, en 1934, teniendo también a París como escenario, escribe una serie de reflexiones agrupadas bajo el título ¿Qué es el surrealismo?. En este documento Breton dice:

"El surrealismo es un movimiento para adquirir una conciencia cada vez más nítida y al mismo tiempo más apasionada, del mundo sensible; como un paso decisivo hacia la unificación de la personalidad por hombres que, por encima de todo, están ciegamente entregados a rehusar sistemáticamente, de un modo encarnizado, las condiciones en las que se les forzaba a vivir"<sup>5</sup>.

Las profecías surrealistas tuvieron siempre un carácter de amenaza, de insurrección y de provocación a la sociedad burguesa. La interpretación freudiana, la sociología de Trotsky (Freud y Trotsky, eran amigos personales de Breton), el hipnotismo, las alucinaciones, las libres asociaciones, el inconsciente, el expresionismo romántico, el ocultismo, la paranoia y la esquizofrenia, la maldad y el miedo, el espiritismo, la mitomanía, el sadismo y el masoquismo; fueron utilizados por los artistas para sus diversas finalidades subversivas<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> González García, Ángel, et. al.; *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Ediciones Turner, Madrid, 1979, pág. 352.

<sup>4</sup> Poesía automática, es el término que utilizaba André Breton para denominar la libertad absoluta del hombre al escribir.

<sup>5</sup> Cirici, Pellicer, A.; *El surrealismo*, Ediciones Omega, pág. 12.

<sup>6</sup> Rodríguez Prandolini, Ida, *El arte contemporáneo Esplendor y Agonía*, Editorial Pormaca, México.

Surrealismo es, quizá, el movimiento de vanguardia más pesimista, porque nace en medio de la resaca de la Primera Guerra Mundial. Sus exponentes manifiestan su decepción respecto a la humanidad, que no dudó en armar una guerra mundial, desesperados y dolidos toman y hacen suyo al arte, como protesta y defensa. El surrealismo también sabe soñar, y lo demuestra con su literatura, pintura, escultura y estilo de vida: onírica y libre.. El surrealismo es, pues, el niño intelectual del siglo XX.

## EL SURREALISMO COMO MOVIMIENTO ARTÍSTICO Y DE VANGUARDIA

El origen de las vanguardias tiene su gestación en aquellos vínculos que se desarrollaron dentro de una sociedad de preceptos positivistas<sup>7</sup>. La técnica y el crecimiento fundamental del pensamiento positivista era la imposición de ideas e instituciones burguesas, motivo por el cual la vanguardia representó una singular lucha de oposición hacia tal discurso burgués. Los artistas abogaron, entonces, por lo primitivo en el arte, con clara muestra de su objeción a la conciencia futurista de la era moderna.

El período de preparación del vanguardismo tiene relación con luchas filosóficas, políticas y estéticas, respectivamente, pues se apunta hacia un cambio en la visión general del mundo. La vanguardia tiene profundas raíces en la reivindicación de la sensibilidad, pues es una forma de subversión contra la visión del mundo racionalista.

La perspectiva de la vanguardia y su propia actitud frente a la sociedad fue como una extensión espiritual. Existió un internacionalismo con clara oposición a una práctica nacionalista en materia cultural y política que ejercían los países desarrollados como expresión de la modernidad.

Según la idea de vanguardia de Hans Magnus<sup>8</sup>, ésta nace en medio de la Primera Guerra Mundial, momento en que la tensión social, jurídica y política viven un declive. Fue característico de estos movimientos el repudio hacia lo convencional heredado de anteriores prácticas estéticas, a lo cual se le denominó antitradicionalismo. Esto significa un rechazo tajante a las prácticas expresivas tradicionales carentes de una relación más estrecha entre el arte y la vida, pero bajo una tónica dada no en defensa de la racionalidad, sino en amparo de la interioridad del hombre como ser genérico.

La vanguardia se caracterizó por implementar la razón crítica como una forma de adaptación al mundo y por ello, como un estilo de vida, fue una propuesta para cambiar el sentido de la vida.

<sup>7</sup> Montes de Oca Zavala, Verónica Z; *Aproximaciones al concepto de arte a partir de la vanguardia de principios de siglo*, UNAM-FCPyS.

<sup>8</sup> Hans Magnus Enzensberger, *Detalles*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1985.

❖ En un principio

Las circunstancias en las que nació, o nació DADA, que es su primer forma, son suficientes para señalar su carácter trágico: la Primera Guerra Mundial (1914-1918). DADA como movimiento espontáneo y violento, es esencialmente irracional, síntoma de malestar y descontento; de la falta de programa de estas expresiones artísticas se formó un caos y confusión absolutos, que se han considerado como el "punto cero" en el arte de todos los tiempos<sup>9</sup>.

"El 8 de febrero de 1916, a las seis horas de la tarde, en el Cabaret Voltaire, de Zurich, un grupo de jóvenes, compuesto por alemanes Hugo Ball y Richard Huelsenbeck, el alsaciano Hans Harp y el rumano Tristan Tzara, vieron surgir el vocablo 'DADA' de un 'Petit Larousse' abierto al azar. El azar inaugura su reinado, declara sus derechos a la contradicción, a la insignificancia, a lo gratuito, a lo absurdo, a la injuria y a la universal no resolución"<sup>10</sup>.

El rasgo esencial Dada y del Surrealismo es la tensión, una tensión exasperada y frenética que se encarna en traspasar las fronteras en todas direcciones. Todas las puertas deben ser forzadas para que lo imposible se transforme en un inconcebible posible, las puertas de la poesía, la vida, la revolución, la magia, el sueño y el amor<sup>11</sup>.

Cuando en New York aparecen las primeras muestras precursoras del espíritu dadaísta, Marcel Duchamp arriba a esa ciudad y encuentra al pintor Francis Picabia. Como este encuentro, se produjeron otros en Suiza, asilo de refractarios, lugar de encuentro de oposiciones a la guerra y centro de fraternización cosmopolita.

En Francia, se agrupan André Breton, Luis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault, Ribemont Dessaignes y Tzara; Dada comenzará su carrera de escándalos. En Berlín, Dada se mezclará a los movimientos de rebeldía social.

Los dadaístas utilizaron el antiarte como mecanismo de escándalo. Para protestar contra la guerra crearon una revolución dentro de la parodia; practicaron el uso de lo subversivo para hacer evidente su malestar del presente; intentaron borrar todo el pasado para negar a la historia su complicidad en la autodestrucción del hombre y propusieron el regreso estético hacia lo primitivo, espontáneo, imperfecto y accidental.

<sup>9</sup> Rodríguez Prampolini, Ilda, *Op. Cit.*

<sup>10</sup> Jean Cassou, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, págs 571-572.

<sup>11</sup> *Ibidem.*

El grupo de dadaístas redactó manifiestos y discursos, en los cuales desarrollaba el sentido de su movimiento. Al respecto Ida Rodríguez<sup>12</sup> explica que a través de la risa los dadaístas se burlaban de las instancias de poder, la patria y la imagen de los burgueses, siendo estos últimos su principal enemigo. DADA representó uno de los movimientos más agresivos y radicales del primer cuarto de siglo, contra la concepción de la vida y la cultura; el absurdo y el nihilismo fueron dos de las características más importantes de este movimiento.

Para 1923, ya había actividad dadaísta, se presentaban hostilidades entre Breton y Tzara, motivo que precipitó el desenlace de este movimiento. En ese mismo año Duchamp abandonó la pintura. Pero los que se afirmaron a través de DADA (Arp, Ernst, Picabia, Man Ray y Schwitters) se encontraban comprometidos con la búsqueda del más alto interés, y para 1919, antes de que desapareciera por completo el dadaísmo, ellos ya se vinculaban con el surrealismo.

"Se cae pues en la tentación de utilizar los recursos de la imaginación poética y plástica del arte abstracto, se presenta entonces el Neo-Dada, pero como éste traiciona los conceptos de sí mismo, lo destruyen. Cuando murió Dada, dejó una herencia de desesperación y nació una nueva corriente para tratar de contestar sus preguntas"<sup>13</sup>. De la reunión de poetas, periodistas, artistas y escultores, ligados por el mismo desprecio hacia el arte burgués, dieron vida al SURREALISMO.

#### ♦ La lucha del surrealismo

El surrealismo se origina prácticamente en 1924 mediante la presencia de tres hechos:

- 1) La publicación del Manifiesto Surrealista por André Breton, París, 1924.
- 2) La fundación de una Oficina de Investigaciones Surrealistas, en el número 13 de la calle Grenelle de París.
- 3) La creación de un órgano de prensa titulado *La Revolución Surrealista*, cuyos directores fueron Pierre Naville y Benjamín Peret, París, publicado del 1° de diciembre de 1924 al 15 de diciembre de 1929.

La publicación del Primer Manifiesto Surrealista expresaba claramente las inquietudes del grupo de artistas que lo firmaron: Aragón, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault y Vitrac. El surrealismo quedaba abierto, sin embargo, a los artistas

<sup>12</sup> Ida Rodríguez, *Dadá documentos*, UNAM, 1977.

<sup>13</sup> José Pierré, *Historia de la pintura*, tomo IV, pág.749

plásticos, y de hecho, aunque no llegaron a firmar el manifiesto de 1924, Max Ernst, Masson y Miró pertenecían ya al grupo.

La poética redacción de este documento ponía en evidencia la importancia de suprimir la razón y la moral en las actividades artísticas, otorgando gran importancia a las entonces recientes teorías de Sigmund Freud (amigo de Breton), quien podría especial interés en difundir la esfera del inconsciente y los sueños, como fuente primaria para el análisis del individuo.

El Manifiesto Surrealista es una invitación a reflexionar Breton dejaría clara esta inquietud diciendo: "Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en un espacio de realidad absoluta, en una subrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar. Esta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión"<sup>14</sup>.

La fundación de la Oficina de Investigaciones Surrealistas, constituyó el cuerpo delimitado de la secta surrealista; su órgano informativo fue la revista *La Revolución Surrealista*. El grupo de la Oficina se caracterizó por la disciplina en el estudio, trabajos en equipo entre pintores, fotógrafos y poetas; así como la invitación a luchar por una nueva declaración de los derechos del hombre<sup>15</sup>.

El 15 de abril de 1925, en la publicación del número 3 de la revista *La Revolución Surrealista*, se publicó el siguiente texto, que explicaba las intenciones que se pretenden lograr en la Oficina de Investigaciones Surrealistas.

#### LA ACTIVIDAD DE LA OFICINA DE INVESTIGACIONES SURREALISTAS 1925 ANTONIN ARTAUD

La declaración de estas actividades dice:

El hecho de una revolución surrealista en las cosas es aplicable a todos los estados de espíritu, a todos los géneros de actividad humana, a todos los estados del mundo de carácter espiritual, a todas las posiciones morales y a todos los órdenes del espíritu.

Esta revolución anhela una desvalorización general de los valores; la depreciación del espíritu; la desmineralización de la evidencia; una confusión absoluta y renovada de las lenguas y el desequilibrio del pensamiento. Pretende la ruptura y la descalificación de la lógica que será perseguida hasta la extirpación de sus últimos refugios.

<sup>14</sup> González García, Ángel, *Op. Cit.*; pág.351.

<sup>15</sup> Cirici Pellicer, A; *Op. Cit.*

Se propone la remodelación espontánea de las cosas según su orden más profundo, más sutil e imposible de elucidar mediante los medios de la razón ordinaria, pero un orden al fin y al cabo, perceptible por un sentido desconocido, pero sensible no obstante, un orden no implicado completamente con la muerte.

Entre el mundo y nosotros, la ruptura es definitiva, no hablamos para hacernos entender, sino únicamente para nuestro fuero interno. Con sacudidas de angustia, con el desgarrar de una obstinación encarnizada, volvemos, desequilibramos el pensamiento.

La oficina central de investigaciones surrealistas se aplica con todas sus fuerzas a esta remodelación de la vida.

Es preciso crear toda una filosofía del surrealismo.

No se trata, hablando con precisión de establecer cánones, preceptos, sino de encontrar:

1. Medios de investigación surrealista en el seno del pensamiento surrealista.
2. Consolidar los descubrimientos, los medios de conocimiento, las conductas, los islotes.

Se puede, se debe admitir -hasta cierto punto- una mística surrealista, un cierto orden de creencias que escapen a la razón ordinaria, pero no obstante bien determinadas y en referencia a puntos muy precisos del espíritu.<sup>16</sup>

*La Revolución Surrealista* es el título del primer órgano informativo que dio a conocer el trabajo literario y artístico de este grupo; sin embargo, en 1930 *El Surrealismo al servicio de la Revolución* remplazó a *La Revolución Surrealista*. Impreso más lujosamente (*El Surrealismo al servicio de la Revolución*) cada número contenía una sección de papel satinado que producía mejores reproducciones de los objetos y pinturas surrealistas, la mayoría de los cuales fueron fotografiados por Man Ray.<sup>17</sup>

*El Surrealismo al servicio de la Revolución* dejó de ser publicado en 1933. El mismo año Albert Skira inició la lujosa producción de la revista de arte *Minotaure*. *Minotaure* fue muy cercana a los surrealistas; de hecho, cuatro años después de su comienzo (a partir del décimo número, Invierno de 1937) el personal editorial consistía en Breton, Duchamp, Eluard, Heine y Pierre Mabilie.<sup>18</sup>

En 1925 se da la conversión de los surrealistas al arte. En la declaración del 27 de enero de ese año se abandona la postura antiartística de Dadá. Defienden no admitir a la literatura, pero sí servirse de ella; se muestran decididos a realizar una revolución y acuerdan también servirse del arte plástico.

<sup>16</sup> González García, Ángel, *Op. Cit.*, págs.363-364.

<sup>17</sup> Arturo Schwarz; *Una imagen no es un coctel*, pág.26

<sup>18</sup> *Ibidem*



En 1928, tuvo el surrealismo su gran momento. Breton publicó su libro *El Surrealismo y la pintura*<sup>19</sup> y su novela *Nadja*, cuya tesis era la ausencia de fronteras entre la locura y la cordura. Aragón aportó su *Tratado del Estilo* y *El Gran Juego*, siguiendo el tono de las declaraciones de los surrealistas, respecto a, los sueños, la libertad y la desesperanza. Durante este período dice algo muy elocuente sobre el significado del surrealismo:

"Se trata, antes que nada, de hacer desesperar a los hombres de ellos mismos y de la sociedad. Y de esta matanza de esperanza nacerá una esperanza sangrienta y sin piedad"<sup>20</sup>.

#### ❖ Surgen dos grupos

En la década de los 30, se forman dos bloques dentro del grupo surrealista, dos formas de expresión que marcarían diferencias. Uno fue calificado como AUTOMATISMO, el otro, como AUTÉNTICO SURREALISMO.

El automatismo: Cuando la psicología habla del automatismo, los artistas surrealistas lo interpretan como la supresión del estado consciente a favor del inconsciente. Este grupo inicia el análisis en las imágenes que considera provenientes del inconsciente. Se trata de una disciplina académica aplicada a las artes, que pugna por la expresión libre, los miembros de este grupo desean dominar la historia del arte con un toque de intolerancia. Ellos siguen con la tradición Dadá, apoyándose en el escándalo y la irreverencia.

El auténtico surrealismo: Este grupo observa el mundo real y los objetos, después, representa las imágenes con un sentido abstracto y espiritual, extraen el objeto de la realidad y le otorgan otro significado, ellos no ven el objeto, miran dentro del objeto. El auténtico surrealismo pretende representar las imágenes del inconsciente con veracidad, por tal motivo, se basa en lo conocido para interpretar lo desconocido que está oculto en la mente.<sup>21</sup>

La anterior división se presenta en el ámbito artístico, sin embargo, la separación no sólo se presentó en ese aspecto, la política jugó un papel determinante en la cohesión de los surrealistas. En ese extremo se organizó la fracción de la revolución política, con Aragón y Sadoul a la cabeza; el otro extremo proponía el cambio total en el hombre, capitaneado por Salvador Dalí.

<sup>19</sup> *Le Surréalisme et la peinture*, N.R.F; París, 1928.

<sup>20</sup> Ciriaci, Pellicer, A; *Op.Cit*; Pág.42.

<sup>21</sup> Mónica Sánchez, *History of surrealism*.

Cuando Aragón regresa del II Congreso de Escritores Revolucionarios de Jarkov, viene convertido al comunismo; pero sigue colaborando con, Dalí y Buñuel en el órgano de prensa *El Surrealismo al servicio de la Revolución*. En este período la atención se concentra en la actividad de Salvador Dalí, quien creó una colaboración con Gala, los objetos surrealistas. Dalí propuso el activo sistema paranoio-crítico; es decir, dominar al mundo sin adaptarse a él.

❖ La etapa de maduración del surrealismo

La crisis de 1929-1930 es la razón que aceleró la búsqueda de nuevos medios que superarán las técnicas convencionales, hasta ese momento utilizadas por los artistas surrealistas. El resultado se hizo evidente en la creación de los collages y objetos surrealistas que se convirtieron en un medio de expresión alternativo, expresa José Pierré.

A diferencia de las obras de arte, los objetos surrealistas no exigen el mínimo de elaboración, son productos del azar. Una piedra, un utensilio familiar, un trozo de madera flotante o cualquier otro objeto en una estructura inesperada o presentado como cosa no identificable, constituyan un objeto surrealista. El movimiento pensaba que con frecuencia los objetos surrealistas resultaban de la combinación de elementos que "imponiéndose" al autor, reforzaban simbólicamente su modelo interior.

Esta crisis corresponde, también, a la entrada de fuerzas nuevas, " al lado de Char, de Giacometti y Tzara, he aquí, aureolados por la gloria escandalosa de su película *Un perro andaluz* (1929), a Buñuel y a Dalí. Después de la realización de *La Edad de Oro* (1930), cumbre vehemente del cine surrealista, Luis Buñuel habría esperar mucho tiempo a que se permitiera confirmar que era uno de los creadores más grande del séptimo arte"<sup>22</sup>.

En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, los surrealistas se ven en la necesidad de internacionalizar los fines y métodos de la pintura surrealista, cuya divulgación no se vio interrumpida con la guerra.

La difusión internacional del surrealismo, fechado en 1930, notable en el terreno poético lo es más aún en el plástico. La sucesión casi ininterrumpida de exposiciones surrealistas en el mundo durante la década anterior a la guerra, unida al prestigio de la lujosa revista *Minotauro* (1933-1939), logró la acción internacional del surrealismo fuera de los límites de la escuela de París. Las únicas naciones donde el surrealismo no suscitó agitación fueron la U.R.S.S de Stalin, la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini.<sup>23</sup>

1933 significó la gran expansión del surrealismo, no sólo en Francia y España, los grupos checos, suizos, británicos y japoneses también simpatizaban con el movimiento

<sup>22</sup> José Pierre, *Op. Cit.*, pág. 766

<sup>23</sup> *Ibidem*, pag. 771

artístico y publicaron revistas surrealistas, ya famosas en Francia, como *L'Amic de les Art*, *Correspondance* y *Minotaure*.<sup>24</sup>

A partir de 1934, Dinamarca se convierte en foco importante del surrealismo, estableciendo una base intermedia entre París y el grupo sueco de Halmstad. En Holanda, un pintor aislado, Moesman tiene cierta influencia de Dalí y Magritte; en su obra de inspiración erótica, pero los surrealistas conocen su producción artística hasta 1960.

La contribución de Suiza al movimiento es notable. Giacometti destaca en el terreno de la escultura; Méret Oppenheim explora y experimenta, con éxito, las posibilidades del objeto surrealista y el pintor Kurt Seligman, seguidor de la escuela daliniana, también tiene una importante participación.

El pintor y coleccionista Roland Penrose, secundado por Mesens y Bruins, introduce el surrealismo en Inglaterra hacia 1936.<sup>25</sup>

Desde 1930, Torux Yamanaka y Shuzo Takiguchi dieron a conocer, con éxito el surrealismo en Japón. Entre los numerosos artistas influenciados por el movimiento hay que citar principalmente a Okamoto y su expresión de las fuerzas subconscientes, Otsuka y sus paisajes irhumanos, Ayako Suzuki y su sentido de la decoración insólita. El mejor período de la pintura surrealista japonesa se sitúa entre 1936 y 1940.<sup>26</sup>

#### ❖ El surrealismo en el exilio: México y Estados Unidos

Los acontecimientos parecían tener todas las probabilidades, no solamente de dispersar a los surrealistas sino, también, de destruir las esperanzas proclamadas por el movimiento. Ahora, bien, en definitiva, el resultado fue totalmente distinto. Lejos de ser barrido por el gran trastorno social y político, el surrealismo extendió su influencia; meditó sus fines y medios; enfrentó diversos obstáculos y en resumen no únicamente sobrevivió sino que encontró una segunda juventud.

Europa vivía la guerra, el gobierno fascista hizo evidente su rechazo hacia los surrealistas y gran número de éstos intentaron, entonces, abandonar el continente. En 1939 Tanguy se estableció en Estados Unidos, y Wolfgang Paalen en México. A finales de 1940, Bellmer, Brauner, Breton, Char, Delanglade, Domínguez, Max Ernst, Hérold, Lam, Mason y Péret, se encontraron en Marsella. En 1941, Ernst y Masson llegaron a Estados Unidos y Péret a México. Obligados a la mayor prudencia y separados, Bellmer, Brauner y Hérold, con Domínguez, serán los únicos auténticos surrealistas que quedan en Francia.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Circi Pellicer, A., *Op. Cit.*

<sup>25</sup> José Pierre, *Op. Cit.*

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> José Pierre, *Op. Cit.*

## ❖ México

En septiembre de 1939, Wolfgang Paalen llega a México e inmediatamente comienza a organizar una "Exposición Internacional del Surrealismo", en nuestro país. En unión con el propio André Breton y el poeta Cesar Moro, reúne la producción de los surrealistas de muchos países no solamente europeos sino también americanos (Chile, Estados Unidos, Guatemala, Perú y México). "La trascendencia que esta exposición tuvo para México, aunque desgraciadamente no ha sido todavía valorizada, fue grande ya que abrió una puerta franca a la muralla que el realismo social, oficial y establecido, había levantado en torno a la producción artística".<sup>28</sup>

El nuevo panorama abierto por el Surrealismo permitió, con sus nuevos mundos, que muchos jóvenes artistas se desprendieran del realismo y entraran por la senda del subconsciente y el lirismo fantástico, a expresarse de manera novedosa. A Paalen se debe el primer contacto del ambiente mexicano con las corrientes de vanguardia europea que, más tarde, continúa propagando a través de la revista de arte *Dyn* que publicó en México de 1942 a 1944, en la cual se expresaban las ideas esenciales del surrealismo.

Sin embargo, Paalen equilibrado dentro de su postura humanista, se separa más tarde del surrealismo para desear una síntesis de la imaginación y la razón y no una fuga constante hacia el mundo irreal. " Es solamente a través de la ciencia que uno puede encontrar los medios prácticos de mejorar la condición humana; es solamente a través del arte que nuestra imaginación puede descubrir la escala de valores como estos medios deben ser usados: debe ser entendido que arte y ciencia son complementos indispensables, que solamente por medio de su cooperación puede crearse una nueva ética. Wolfgang Paalen".<sup>29</sup>

Además de los mundialmente famosos artistas del grupo surrealista europeo que se presentaron en la exposición mexicana, se exhibieron una serie de obras con las cuales los artistas del país se adhirió al movimiento. Algunos de ellos de muy distinta escuela (Diego Rivera o Guillermo Meza) realizaron, dentro de esta corriente, unas cuantas obras. Otros, por ejemplo, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos, cuya tendencia era ya surrealista con anterioridad, se integraron al grupo en feliz coincidencia. Algunos pintores como Leonora Carrington y Remedios Varo, que adoptaron a México como residencia definitiva, siguieron ligadas a la corriente surrealista.

En un viaje que André Breton hizo a México descubrió la pintura de la artista autodidacta Frida Kahlo y en 1938 escribe con respecto a ella: "Cuál no sería mi sorpresa y mi alegría cuando descubrí a mi llegada a México, que su obra, concebía en total

<sup>28</sup> Ida, Rodríguez Prampolini, Op.Cit; pág.92

<sup>29</sup> *Ibidem*.

ignorancia de las razones que ha podido determinarnos a mis amigos y a mí, alcanzó en sus últimas telas, un pleno surrealismo".<sup>30</sup>

La personalidad de esta pintora encierra gran complejidad, artista autodidacta, reúne dentro de un espíritu popular (muy mexicano) una imaginación apegada al mundo biológico y a la vida botánica en general, con una alegría y morbosidad que están justo dentro de la línea programática surrealista. Frida Kahlo, obsesionada por su propia persona, quizá más que por ninguna otra cosa, se concibe a sí misma transformada en venado, en niña o mujer, o con una doble personalidad, que expresa a través de dos autorretratos unidos por un mismo circuito circulatorio. Sus obsesiones se centran en su frente, y el ojo espiritual de los hindúes se convierte unas veces en la figura de su esposo, el pintor Diego Rivera, y otras, en el símbolo de la muerte.<sup>31</sup>

Dentro del surrealismo destacan las dos talentosas artistas: Leonora Carrington y Remedios Varo. Dotadas de grandes calidades técnicas, poseen una refinada sensibilidad y una imaginación evocadora de mundos fantásticos. Leonora Carrington, de origen inglés, por su temperamento desorbitado, pinta mundos fantasmales, a veces con reminiscencias místicas pero la mayoría de las ocasiones, producidos por un absoluto apego a la irrealidad. Mientras que Remedios Varo, de origen español, fue más literaria e intelectualmente fantástica.

#### ❖ Estados Unidos

El número y calidad de los artistas refugiados en Estados Unidos explican que Pierre Matisse pudiera reunir en la exposición "*Artistas en el exilio*", celebrada en 1942, a Berman, Breton, Chagall, Ernst, Léger, Lipchitz, Masson, Matta, Mondrian, Ozenfant, Seligmann, Tanguy, Tchelitchev y Zadkine. La influencia ejercida por estos inmigrantes, resultará decisiva para el arte americano.<sup>32</sup>

El mismo año tiene lugar en Nueva York una exposición internacional del surrealismo. Allí Marcel Duchamp teje una tupida red de hilos que, a imagen de las comunicaciones impracticables con la Europa en guerra, impide a lectura de los cuadros. Por otra parte, Breton y Max Ernst fundan la revista *VVV (1942-1944)* heredera directa del *Mínotauro*. A este período se le considera como la hora del surrealismo para Estados Unidos.<sup>33</sup>

El surrealismo de la década de los 40 se desarrolla en América con la llegada de Dalí en 1941. Desde 1934, Salvador Dalí y Gala estaban interesados en viajar a Estados

<sup>30</sup> André Breton, *El surrealismo y la pintura*, Pág.142.

<sup>31</sup> Ida, Rodríguez Prampolini, *Op. Cit.*

<sup>32</sup> José Pierré, *Op. Cit.*

<sup>33</sup> *Ibidem*

Unidos, debido a la difícil situación política y a los problemas económicos que enfrentaban en Europa.

"Abandonar Francia, abandonar Europa, se convirtió en obsesión ante la subida de aquella marea de odio y violencia. Había vivido la noche del levantamiento catalán, el 6 de octubre de 1934 en Barcelona y estuvo a punto de morir a tiros; por ello me juré que jamás viviría otros acontecimientos históricos que los que yo creara. Mi mirada, esperanzada y codiciosa, atravesaba el océano y llegaba hasta las orillas de miel del pastel americano".<sup>34</sup>

Al llegar a Nueva York a bordo del barco *Champlain*, decenas de periodistas le esperaban. Así con sus relojes blandos, la paranoia crítica, su colaboración creativa en los grandes almacenes de la Quinta Avenida que lucían escaparates con su firma, y con la presencia de Gala siempre a su lado Dalí conquistó América y extendió de manera snob\* el surrealismo en el corazón de los Estados Unidos: Nueva York.

#### ❖ Surrealismo y Anarquismo

El 22 de mayo de 1947 fue publicado un manifiesto en *Le Libertaire* (periódico semanal de la Federación Anarquista Francesa) bajo el título: "*Libertad de es una palabra vietnamita*", suscrito por Bonnefoy, Bousquet, Breton, Péret, Tanguy y una decena más de surrealistas conocidos. Ese texto condenaba la aventura imperialista francesa en Indochina.

También en 1947, con el reciente retorno de Norteamérica, Breton traería con él el manuscrito "Arcangel 17", en cual manifiesta todo su arrepentimiento por haber, aún joven, tomado la vía marxista, en vez de seguir aquella mucho más pura del anarquismo. En 1949, André Breton habló en un gran mitin, realizado en la Mutualite, en favor de los ciudadanos del mundo y de los objetores de conciencia. Allí se reafirmó en el antimilitarismo de su juventud y evocó las banderas rojinegras de las manifestaciones de otrora; en su discurso se declaró de acuerdo con la posición de los anarquistas y especialmente con la de Luis Lecoin.<sup>35</sup>

El 12 de septiembre de 1951 comienza la participación de los surrealistas en *Le Libertaire* (aunque con los antecedentes ya mencionados), con el texto presentado como "Declaración Previa", firmado entre otros por André Breton, Benjamin Péret, Jean Schuster y Jean Luis Bedouin.

<sup>34</sup> André Parinaud, *Salvador Dalí: Confesiones Inconfesables*, Pág.251

\*SNOB: Palabra que utilizaba Salvador Dalí, para referirse al glamur, lujo y extravagancia de él mismo o de algunos personajes con los que trataba, como sus amigas Elena Rubinstein y Coco Chanel.

<sup>35</sup> Surrealismo y anarquismo, csl. tao./anarquia/surrealismoya.html.

La relación surrealismo-anarquismo es un acontecimiento importante en la historia del movimiento, porque representa la búsqueda continua de sus integrantes por acceder a una forma de expresión libre. En el texto "La luminosa Torres" escrito por André Breton, y también publicado en *Le Libertaire* el 11 de enero de 1952 declara:

"Fue en el negro espejo del anarquismo que el surrealismo se reconoció por primera vez, mucho antes de definirse a sí mismo y cuando apenas era asociación libre entre individuos, despreciando espontáneamente y en bloque las opresiones sociales y morales de su tiempo. Entre las fuentes de inspiración donde abrevamos, en esa posguerra de 1914, y cuya fuerza de convergencia era a toda prueba, figuraba el final de la Balada de Solness, de Laurent Tailhade:

Golpea nuestros corazones  
en desbandada, en harapos  
¡Anarquía! ¡oh, portadora de luz!  
¡Expulsa la noche! ¡Aniquila los gusanos!  
Y levanta al cielo, aunque sea  
con nuestros tumulos  
¡La luminosa torre que sobre el mar domine!"

#### ❖ El surrealismo en la Autodisolución

La última exposición internacional del surrealismo "El aislamiento absoluto" (1965) quiso denunciar las fuerzas de regresión y de la inercia de la sociedad de consumo oponiéndole las bases de un bienestar más alto, propósito que debía proseguir, tres años más tarde en mayo de 1968.

La muerte de André Breton, en septiembre de 1966, precede por pocos años a la autodisolución del movimiento surrealista que tendrá lugar a comienzos del año 1969. Esta decisión indica únicamente el final de cierto modo de actividad revolucionaria, perseguida sin descanso durante medio siglo, pero no a la desaparición del surrealismo como la aventura espiritual vivida por todos sus representantes y seguidores.<sup>36</sup>

Un acontecimiento tan considerable como el surrealismo aún no ha terminado de extender su resonancia, ni está al final de su evolución y de sus consecuencias. Ha restaurado toda clase de valores que hubieran podido creerse excluidos de la creación plástica: la inspiración, la fantasía, la emoción, el infinito poder de sugestión, la significación. La creación humana es dialéctica perpetua, en lo sucesivo habrá que reconocer la presencia del surrealismo.

---

<sup>36</sup>José Pierré, *Op. Cit.*

## 1.2 PRINCIPALES EXponentES SURREALISTAS

### ❖ La filosofía del surrealismo

Durante décadas el surrealismo logró consolidarse como movimiento de vanguardia, gracias a la aportación de sus integrantes, que desarrollaron diversas manifestaciones artísticas como la poesía, la pintura, la escultura y su actitud misma ante la sociedad y grupo de amigos.

La filosofía del dadaísmo y del surrealismo puede ser equiparada o comparada en amplia medida con la filosofía de la negación total de los valores reconocidos y salvaguardados por la sociedad y cultura dominante de las primeras décadas del presente siglo. La "nada" de Tristan Tzara llega a ser después de algunos años, la propuesta de Breton a la acción; el partir de cero de los surrealistas, en un ir más allá<sup>37</sup>.

La historia del dadaísmo y del surrealismo avanzó a través de contrastes y titubeos, adhesiones ilógicas y replanteamientos. La experiencia cultural de estos artistas cristaliza sobre todo en el ámbito de la literatura y de la pintura. Dichos pintores y escritores propugnan por un arte y una cultura que no puede identificarse de ningún modo, con el arte y la cultura tradicionales: su objetivo era superar las barreras formales.

Por su intención de abolir completamente preceptos y esquemas, reglas y fórmulas, así como la exigencia de partir de cero en direcciones opuestas a la seguida hasta entonces, ellos podrían utilizar como método algo nuevo y original, sin preocupación por las técnicas artísticas, al menos así empezó el dadaísmo. El Dada proponía "usar todos los medios para destruir la intelectualidad".<sup>38</sup>

### ❖ La relación entre el surrealismo y la pintura

Sin duda alguna, la mayoría de la creación artística del surrealismo se presentó en la pintura; gran parte de los integrantes del movimiento dieron a conocer sus ideas en lienzos. Algunas otras manifestaciones como la poesía, la escultura y la fotografía formaron parte importante de expresión; incluso los poetas y fotógrafos reconocían en los pinceles y el caballete, la forma ideal de comunicación.

Los surrealistas no ven a la pintura como un fin, sino como un medio. Para el surrealista el objeto que se ha de pintar sigue siendo objeto del mundo exterior. El pintor surrealista no maneja formas plásticas, sino imágenes; su operación consistirá en reunir estas imágenes de manera desconcertante con el fin de confundir al mundo exterior, con la

<sup>37</sup> Manuel de Jesús Hernández, "Man Ray y la Fotografía", Casa del tiempo, No. 97

<sup>38</sup> *Ibidem*.



intención de desalojar a las imágenes del mundo exterior del lugar que habían tomado la costumbre de ocupar.<sup>39</sup>

La intención era crear una imagen disparatada y sorprendente donde el mundo exterior no puede reconocerse, una metáfora que de origen a cuadros vivos. Ese juego de imágenes al que se entregaron los surrealistas atestigua imaginación y valiosa creatividad. Lo maravilloso y exactamente surrealista, era que el artista introducía presencias reales en el reino de la pintura, no por procedimiento de transposición técnica y material, sino por procedimientos puramente psíquicos, los de la posesión y la alucinación<sup>40</sup>.

## DOS GRANDES ESTILOS EN LA PINTURA SURREALISTA

- 1) **FOTOGRAFÍAS DE SUEÑOS.** Se clasifica en este grupo de artistas a aquéllos, cuya meticulosa y realista técnica pictórica reconstruye mundos de sueños imaginativos y poéticos; ellos quieren "hacer a mano fotografías de sueños"<sup>41</sup>. De ahí, la precisión absoluta del dibujo y la factura con las cuales transcriben sus visiones espontáneas y líricas. A este grupo pertenecen Salvador Dalí, René Magritte, Yves Tanguy, Leonora Carrington y Remedios Varo.
- 2) **LIBERTAD SURREALISTA.** En este círculo existía gran variedad y versatilidad en la pintura, el deseo de experimentación, el uso del automatismo y la espontaneidad tanto en el tema como en la técnica. Max Ernst, Joan Miró, Jean Arp, André Masson, Man ray y Pablo Picasso.; son artistas que se identifican por su trabajo lleno de libertad de expresión, libertad surrealista en la pintura.<sup>42</sup>

❖ Ideología y colaboración de los representantes del surrealismo

## ARP, HANS

Arp se preocupa por encontrar las menores vibraciones del inconsciente y de conferir a lo fugaz la inmovilidad en sus pinturas. Él será uno de los poetas más surrealistas, sus amigos le ceden la capacidad interminable de crear seres vivos en sus palabras y trazos. Alrededor de 1922, los elementos de su trabajo en maderas recortadas evolucionan, desde una subjetividad total hacia formas más puras y cotidianas, catalogadas con humor como tenedores, ombligos, anclas, mesas, torsos, bigotes, etc. Sus múltiples combinaciones aclaran su tendencia a organizarse en función de las leyes del

---

<sup>39</sup> Jean Cassou, *Op. Cit.*

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> Salvador Dalí

<sup>42</sup> Ida, Rodríguez Prampolini, *Op. Cit.*

lenguaje. En 1925, se establece en Francia y participa en las actividades surrealistas, en su obra se ha reconocido la clave de inconsciente<sup>43</sup>.

## **BRETON, ANDRÉ**

André Breton consolida la infinita búsqueda de orientación, definición, propósitos y logros del surrealismo. Su participación dio inicio al movimiento a través de sus palabras e ideas redactadas en el Primer Manifiesto Surrealista en 1924, cuyo contenido expresaba fielmente su posición y la de todo el grupo, que dio su aprobación con una firma en el documento. Sin duda alguna, las palabras fueron el arma con que Breton defendió al surrealismo en manifiestos, documentos y libros. La siguiente lista enumera algunos de los más importantes.

### **PRIMER MANIFIESTO SURREALISTA (1924)**

Con éste se marca el inicio formal del movimiento surrealista; es la primera invitación de André Breton y su grupo de amigos, para mirar el mundo con los espejuelos de la "superrealidad". El documento contiene la explicación de la palabra SURREALISMO, con esa poética que le identifica. Breton no vacila en insultar a la sociedad por no reconocer en la locura y los sueños la esencia misma de la vida. Plantea la necesidad de una rebelión contra el ortodoxo, para acceder a lo inconsciente y lo abstracto.

### **SEGUNDO MANIFIESTO SURREALISTA (1930)**

"Pese a las particulares actitudes de cada uno de aquéllos que se han proclamado, o se proclaman, surrealistas, será preciso convenir que el surrealismo pretendía, ante todo, provocar, en lo intelectual y lo moral, una crisis de conciencia del tipo más general y más grave posible, y que el logro o no logro de tal resultado es la única que puede determinar su éxito o su fracaso histórico"<sup>44</sup>

André Breton hace evidente en este manifiesto la confirmación de principios y promesas que adoptó el surrealismo desde 1924; promete no olvidar su dogma de rebelión absoluta y abre nuevamente la posibilidad de la recuperación de la fuerza psíquica.

### **PSIQUIATRÍA FRENTE AL SURREALISMO (1930)**

#### **EL DIÁLOGO EN 1930**

**"M.F. Y ANDRÉ BRETON**

**¿Qué es la belleza?**

---

<sup>43</sup> José Pierré, Op. Cit.

<sup>44</sup> González García, Ángel, Op.Cit. pág. 365

M. Un grito aéreo  
 ¿Qué es el misterio?  
 B. El viento soplando con fuerza en el suburbio.  
 ¿Qué es la soledad?  
 B. La reina sentada al pie del trono  
 ¿Qué es el encuentro?  
 B. Un salvaje  
 ¿Qué es un "blard"?  
 M. Una novela negra  
 M. ¿Qué es la despedida de los que nunca volverán a verse?  
 B. Un mercado de esclavos que se pierde en el horizonte.  
 B. ¿Qué es todo lo que no es?  
 M. El sabor de lo peor.  
 (...)  
 ¿Qué es el surrealismo?  
 B. Un viaje cubierto de estaño antes de la invención del tenedor.

#### ANDRÉ BRETON Y PAUL ELUARD

E. ¿Qué es el ejército?  
 Medio solado  
 B. ¿Qué es la razón?  
 E. Una nube comida por la luna  
 B. ¿Qué situarías por encima de todo?  
 El pavo real.

#### ANDRÉ BRETON Y BENJAMIN PÉRET

P. ¿Qué es la juventud?  
 B. Un ratero.  
 P. ¿Qué es el psicoanálisis?  
 B. Castor y Pólux  
 P. ¿Qué es "el socialismo en un solo país"?  
 B. Un carro en zanja.  
 B. ¿Qué es el trabajo?  
 P. La ejecución de Luis XVI (...) <sup>45</sup>

Posición Política del Arte Actual (1935)  
 Discurso en el Congreso de Escritores (1935)  
 Situación Surrealista del Objeto (1935)  
 Contraataque Unión de Lucha de los Intelectuales Revolucionarios (1935)  
 Por un Arte Revolucionario Independiente (1938)  
 El Surrealismo y la Pintura (1941)

<sup>45</sup> *Ibidem*, págs. 394-395

## El Surrealismo en sus obras (1953)

La anterior enumeración de sus documentos así como la parcial explicación o transcripción de algunos de ellos, delatan la importancia de su participación como base ideológica del movimiento surrealista. André Breton fue fiel al movimiento e interrumpió sus actividades surrealistas sólo hasta 1966, con su lamentable muerte.

### BUÑUEL, LUIS

En 1929, con el rodaje de *Un perro andaluz*, Luis Buñuel entra en contacto con el grupo surrealista, aunque ya antes de este acontecimiento había establecido un importante vínculo amistoso con García Lorca y Salvador Dalí en la Residencia de Estudiantes, durante su estancia en Madrid; será con Dalí que Buñuel inicia el proyecto de Un perro andaluz. "Considerado este primer trabajo fílmico en donde se presentan una serie de imágenes cuyo único hilo conductor es la libre asociación de ideas, estandarte de la escritura automática que postulaban los surrealistas".<sup>46</sup>

Realizada en 1930, La edad de oro, filme con temática de las obsesiones individuales que generalmente son reprimidas por la sociedad, le dio a Buñuel la gran entrada al grupo surrealista de André Breton, aunque también, provocó la indignación de la sociedad de su época y fue censurada fuertemente. Esto orilla a Buñuel y su nuevo grupo de amigos a escribir un manifiesto en defensa de esta película.

### COCTEAU, JEAN

El arte de Cocteau se manifestó en sus obras gráficas, teatrales, literarias y cinematográficas, las cuales giraban en torno a la decepción absoluta que él tenía hacia los valores morales y artísticos de acuerdo con los que se desarrollaba la sociedad en la que vivió, portando así el estandarte de los surrealistas y dadaístas.

Cocteau concretó su producción en la crítica de la moral y el sentido auténtico del arte; sus películas han sido calificadas como "poéticas"<sup>47</sup>, porque él se apoyó en las metáforas para transformar el universo óptico. *La sangre de un poeta* es testimonio de su genio sentimental. Aunque no fue reconocido por la generalidad, sus aportaciones "constituyen una crítica al racionalismo francés de su época"<sup>48</sup>, mostrando así otra perspectiva del movimiento surrealista.

<sup>46</sup> Cristina Pardo, "La mirada de la conciencia". *Cinemanía-Enero 97*, pág.26.

<sup>47</sup> Elia Espinosa, *Jean Cocteau, el ojo entre la norma y el deseo*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 224 pp.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pág.170.

## CHIRICO, GIORGIO DE

Giorgio de Chirico es un gran artista que perfiló el contenido del surrealismo en el siglo XX. Nació en 1888, en Grecia, pero de padres italianos. Educado en Munich, recibió gran influencia de los idealistas germánicos. Para 1909, reside en Milán y ahí es poderosamente impresionado por la arquitectura de Turín.<sup>49</sup>

En 1910, en Florencia, pintó las primeras obras que desde ese momento marcarían su estilo: el Enigma del oráculo y el Enigma de un atardecer de otoño, donde los personajes se mezclan con la escultura y en los que los muros esconden realidades semiocultas, o presentidas. Desde ese momento, Chirico utiliza la yuxtaposición inesperada de objetos que se asocian en relaciones nuevas. Cocteau le llamaría el pintor del misterio Laico.

De 1910 a 1913 se convierte en el hombre de la pintura surrealista y se entrega a crear ciudades imaginarias, con calles y casas desiertas o sólo pobladas por ambiguas figuras cargadas de angustia.<sup>50</sup> "El mecanismo por el que el arte de Chirico salió de la realidad nos revela él mismo al decir que opera por transformaciones fatales reflejando en el infinito las más locas esperanzas".<sup>51</sup>

## DALÍ, SALVADOR

Si hay algún pintor que haya respondido, por los títulos y el propósito de sus obras, por sus escritos, sus actitudes personales y su conducta a las intenciones declaradas del surrealismo es Salvador Dalí. Todo lo suyo y él mismo ha sido comentario, ilustración y demostradora puesta en escena y acción del surrealismo.

Dalí desplegó en el escándalo, inteligencia y genio, sus escritos, su jerga, sus proposiciones, sus manifiestos y humor negro; y todas estas actitudes, fueron siempre respaldados por su propia personalidad y atuendos, por la instalación de sus habitaciones, sus transformaciones en su fisonomía y su manera de ver la vida. Dalí sacudió al público e influyó en la moda.

En cuanto a su pintura, él utilizó todo el instrumento psicoanalítico, da figura a los fetichismos obsesionantes, asocia e interpreta los delirios, se entregó excitantemente a los secretos impulsos eróticos, construyendo un universo desrealizado.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Cirici Pellicer, A.; *Op. Cit.*

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> *Ibidem*, pág. 27

<sup>52</sup> Jean Cassou, *Op. Cit.*

En 1929, el pintor catalán hace su entrada en el surrealismo, *El juego lúgubre*, *Los placeres iluminados*, *Acomodaciones de los deseos*, posteriormente *El gran masturbador* y *El hombre invisible*, son los títulos que podrán su evidencia la gran calidad, y la riqueza de los recursos mentales y plásticos que utilizará Dalí en todas sus pinturas.

Con la actividad "paranoico-crítica" Dalí quiso aportar una contribución revolucionaria al surrealismo, sustituyendo a la pasividad del automatismo por el dinamismo del delirio de la interpretación. "El método paranoico-crítico lo definió como el arte sublime de gozar de todas las propias contradicciones haciendo vivir a los demás, con plena lucidez por mi parte, las angustias y los éxtasis de la vida de uno mismo, que poco a poco resulta tan esencial como la suya. Pero yo concebí muy pronto, por instinto, mi fórmula de vida: hacer que los demás acepten como cosa natural los excesos de mi personalidad y descargarme de mis propias angustias creando una especie de participación colectiva".<sup>53</sup>

"Yo no soy surrealista, soy el mismo surrealismo. El surrealismo no es un partido, no es una etiqueta: es un estado de espíritu, único, personal, que no debe verse condicionado por ninguna consigna, por ningún tabú, por ninguna moral. Es la libertad total de ser y el derecho al sueño absoluto".<sup>54</sup> SALVADOR DALÍ.

#### DUCHAMP, MARCEL

Entre diciembre de 1911 y agosto de 1912 presenta una serie de pinturas que pueden ser clasificadas como psicoanalíticas, aún cuando los descubrimientos de Freud no habían llegado al público francés. Lo anterior incluye el simbolismo del acto sexual a través del empleo de una escalera o un viaje en ferrocarril (*Joven triste en un tren*), repercusiones fisiológicas y sociales (*Pasaje de la virgen a la casada*), así como las relaciones mantenidas por el desarrollo sexual de los niños con la pareja padre-madre (*El rey y la reina rodeados de desnudos rápidos*).<sup>55</sup>

Si la realización, a título de comprobación de ciertas partes de la obra de Duchamp pueden pasar por anuncio y después por encarnación de una actividad dadaísta de desafío respecto a las técnicas pictóricas ya los temas convencionales de la inspiración artística, la concepción que preside al proyecto propiamente dicho tiene una ambición distinta y no puede designarse con un adjetivo más adecuado que el de surrealista.

Esta concepción es surrealista en el sentido más elevado de la palabra, en la medida en que se la puede considerar como aproximación a ese punto supremo en el que la vida y

<sup>53</sup> André Parinaud, *Op. Cit.* Pág. 19.

<sup>54</sup> *Ibidem*, pág. 277

<sup>55</sup> José Pierré, *Op. Cit.*

al muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse contradictoriamente.

### ERNST, MAX

Max Ernst se unió al grupo al comenzar 1919, en Colonia. Allí fue uno de los promotores de Dada en compañía de Arp y de un hijo de banquero que había escogido el nombre sonoro y extraño de Baargeld. Max Ernst fue poeta y pintor, pero se acercó más a la plasticidad de los *collages* entregando a ellos los excesos de imaginación que ordena la doctrina surrealista y donde despliega toda su imaginación personal.<sup>56</sup>

Al llegar sus *collages* a París en 1920, causó sensación en Breton y sus amigos de la revista *Literature* no por su aspecto dadaísta, sino por su estrecha relación con el concepto de la imagen heredada de Lautréamont y Reverdy, concepto sobre el que va a fundarse la poesía surrealista. Max Ernst utiliza objetos exteriores para expresar sus conflictos interiores. Los *collages* debían gran parte de su poder a la naturaleza de los materiales utilizados, convirtiéndolo en un importante medio de expresión flexible.

Con respecto a su pintura, Max Ernst superpone un instante a una pintura en perspectiva personajes o partes de personajes sencillamente dibujados cuya misma transparencia acusa su irrealidad. La técnica propia de su estilo fue el "frottage", que es el resultado de combinación de materia obtenidas por "raspado", trituración, rascado, interpretación lineal o cromática de los índices producidos mecánicamente.

"Ernst se sirve del "frottage" no solamente para ir de lo conocido (los objetos contra los cuales frota papel o tela) a lo desconocido (las formas irracionales que van surgir de ellos) y de ahí de nuevo a lo conocido (interpretación de estas formas en pájaros, soles, monos, bosques, etc.), sino a veces también intentar, en sentido inverso reconstruir una imagen preestablecida".<sup>57</sup>

"Ninguna conducción mental, consciente, de razón, de gusto, de voluntad, debe intervenir en la gestación de una obra que merezca el calificativo de surrealista absoluta".  
MAX ERNST<sup>58</sup>

### MAGRITTE, RENÉ

El joven músico belga E.L.T. Mesens, discípulo de Erik Satre, es a partir de 1921, el vínculo de unión entre la actividad dadaísta y después surrealista de París y su amigo

<sup>56</sup> Jean Cassou, *Op. Cit*

<sup>57</sup> José Pierré, *Op. Cit.*, pág. 759.

<sup>58</sup> Cirici Pellicer, A.; *Op. Cit.*, pág. 12

Magritte. Ambos constituirán en 1926 el núcleo del surrealismo en Bélgica, primer paso hacia la difusión internacional del movimiento.<sup>59</sup>

La originalidad de su propósito consiste en aprovechar lo más libremente posible la identidad de los objetos con las formas convencionales que les designan en nuestra experiencia cotidiana, es decir, insistir sobre la confusión completa entre un objeto y su representación. Magritte parece querer comprobar en el nivel de la pintura lo ya citado en el Manifiesto Surrealista de 1924: "Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de dos realidades próximas, más fuerte será la imagen..."

Magritte demuestra que la imagen de un objeto puede evocar indiferente este mismo objeto, simbolizar una idea próxima a ese objeto o evocar otro objeto y simbolizar una idea sin ningún punto común con la imagen inicial. Los cuadros de Magritte parecen haber sido pintados para justificar las libertades que se toman los poetas surrealistas con la propiedad de las palabras:

"El ruiseñor riega estómagos, corazones, cerebros, tripas, es decir, lirios, rosas, claveles, lilas". HANS ARP<sup>60</sup>

### MASSON, ANDRÉ

La experiencia de André Masson lo sitúa como un artista de gran complejidad intelectual y cultural, que acogió al surrealismo y lo vivió en su tiempo. Su inteligencia crítica y móvil formada en la reflexión filosófica, llena de lucidez en materia de creación, de naturaleza sensible, lo convierte en un espíritu apasionado: André Masson combina con la imaginación cosas bellas o feas, realiza una química de la inteligencia, partiendo de una visión de la humanidad en la que los personajes sobresalientes de cada época son las víctimas en sus pinturas, producto de su imaginación.<sup>61</sup>

### MIRÓ, JOAN

Coincidiendo con el momento en que Miró pinta el *Carnaval de Arlequín*, el escritor André Breton funda el movimiento surrealista y publica el Primer Manifiesto, en el que afirma: "Creo en la resolución futura de estos datos, aparentemente contradictorios, que son el sueño y la realidad, en un especie de realidad absoluta, de surrealidad".

Siendo sensible a las obras de Van Gogh, Juan Gris, Gaudí y Henri Rousseau es, también, espectador de los últimos sobresaltos dadaístas y llega a París en 1920. Miró

<sup>59</sup> José Pierré, *Op. Cit.*

<sup>60</sup> José Pierré, *Op. Cit.* pág. 763.

<sup>61</sup> Jean Cassou, *Op. Cit.*



descubre la libertad, es decir, el surrealismo, y su entrada a él, en 1924, es exitosa. Se considera a Miró como el representante más admirable del surrealismo pictórico o, en todo caso, como el que obtendrá la fama más extensa.<sup>62</sup>

Joan Miró no pinta sueños sino que, a través de su obra, pone a disposición del espectador ciertos elementos para que sea éste quien sueñe. Miró nunca trabajó bajo los efectos de la hipnosis, las drogas o el alcohol. Su vida, lo mismo que su pintura, ha sido siempre metódica y ordenada. No obstante, su personalidad artística, su manera de representar sobre la tela lo que le dicta la inspiración hará exclamar a André Breton: "Miró es el más surrealista de todos nosotros".<sup>63</sup>

A partir de 1925, la revista "La Revolución Surrealista" empieza a reproducir cuadros de Miró, mientras que la exposición inaugurada el 12 de junio de 1925 en la Galería Pierre adquiere carácter de manifestación oficial del grupo. Se imprime una invitación con la firma de todos los componentes del movimiento surrealista y Benjamin Péret escribe el texto de presentación.<sup>64</sup>

Miró da inicio con la creación de los "cuadros-poema" en los que las inscripciones introducen en la pintura un contrapunto lírico completo que vale tanto por su significación como por su propio grafismo. Miró dispone de un verdadero vocabulario plástico por medio del cual le es posible "vestir" a voluntad los datos del inconsciente, o dar sensaciones visuales con la densidad del color.\* Miró proclama el "asesinato de la pintura", persuadido de que éste debía permitir el acceso a una especie de "edad de oro" de la creación artística, en éstos se muestra aún el más surrealista de todos.<sup>65</sup>

En Joan Miró es fundamental el primitivismo inocente, es decir, su mínima preocupación por el razonamiento, las elaboraciones o las complejidades de la civilización. Miró pinta con un estilo que lo identifica como un niño, por la claridad y frescura de los trazos y colores, aunque con la ventaja del conocimiento de los mismos y la composición equilibrada. El arte de Miró es un arte de poeta, por su acercamiento al juego, por su estado de milagrosa libertad espiritual, intacta y soberana de la que es radiante expresión su pintura. Es por esto, que los surrealistas lo reivindican como uno de los suyos.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> José Pierre, *Op. Cit.*

<sup>63</sup> Rosa María Malet, *Joan Miró*, pág.11

<sup>64</sup> *Ibidem*, pág.12

\* En general todas sus telas son monocromas y en ellas domina el color de fondo (azul, gris, tostado, etc.) sobre el que aparecen grafismos, manchas y signos alusivos.

<sup>65</sup> José Pierre, *Op. Cit.*

<sup>66</sup> Jean Cassou, *Op. Cit.*

## PICASSO, PABLO

Respondiendo a Naville, Breton sitúa a las obras pictóricas en las que se refleja el surrealismo, bajo el signo de la referencia a un "modelo puramente interior". Así no es sorprendente que el primer artista contemporáneo invocado por *El surrealismo y la pintura* para aclarar la noción de "modelo interior", el primero de los que habrían encontrado la razón de pintar, sea Picasso.<sup>67</sup>

En 1925, el agotamiento de la fórmula cubista, la nueva interpretación de su obra; proporcionada por André Breton y el ejemplo liberador de Miró llevaron a Picasso a buscar en el dinamismo y el onirismo así como a la metamorfosis, opciones viables para una renovación en su pintura. *La Danza*, llamada también *Tres Bailarines*, se considera justamente como el signo inicial de la influencia del surrealismo en la creación picassiana que se ejercerá de una manera casi continua hasta el *Guernica* (1937), aunque volverá a florecer periódicamente con posteridad.

La simplificación que se opera en la obra de Miró desde 1926 repercute en "Los monstruos" de Picasso y en el periodo llamado "De Dinard" (1928-1929) para desembocar en las figuras más arbitrarias de toda su obra, como el *Busto de Mujer en la Butaca Roja*, en la que algunos polígonos, tres curvas, dos ojos, seis dientes y un par de triángulos se encargan de evocar una figura femenina.<sup>68</sup>

"Es mi mala suerte—y quizá mi mayor placer— plasmar los objetos de la forma que a mí me apetece. ; Qué triste para el pintor que le gustan las rubias no poder representarlas en sus cuadros porque no van bien con el frutero! Y ; Qué triste debe de ser para el pintor que no le gusten las manzanas tener que representarlas constantemente porque queden muy bien con el mantel!. Yo plasmo en mis telas todas las cosas que me gustan. Lo que después resulte, me da igual..."PICASSO<sup>69</sup>

"Me esfuerzo en no alejarme de la naturaleza. Yo busco una semejanza, una semejanza más profunda, que sea más real que la realidad, y que así alcance lo surreal".  
PICASSO<sup>70</sup>

## RAY, MAN

"MAN RAY, n.m, synon de joie, joueur, jouer\*\*", así definía Marcel de Duchamp a Man Ray; pintor, fotógrafo, escultor y cineasta.

<sup>67</sup> José Pierre, Op.Cit.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Ingo F.Walter, *Pablo Picasso 1881-1973 el genio del siglo*, pág.58.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pág.59.

Al extender su enfoque conceptual a la fotografía y hacer de ella un instrumento para la transmutación del mundo objetivo, Man Ray evoca fuertemente a los surrealistas (de hecho, se convirtió en el primero y, durante muchos años, en el único fotógrafo surrealista). Eran sus fotografías las que aparecían más frecuentemente en las publicaciones y periódicos surrealistas, en ambos de manera independiente, o ligadas a poemas y textos teóricos y literarios.<sup>71</sup>

En el primer número del periódico surrealista, *La revolución surrealista* (París, diciembre de 1924), aparecieron siete de sus fotografías. Y, en general, la mayoría de los siguientes nueve números llevarían en la portada fotografías de Man Ray. Entre las contribuciones importantes de Man Ray a libros surrealistas, se localizan cuatro fotografías muy eróticas de las estaciones (primavera, verano, otoño, invierno) que ilustran el libro en 1929, que contiene dos largos poemas, uno de Benjamín Péret y otro de Louis Aragón. En 1931, el catálogo de la Librería José Corti, especialista en autores surrealistas, es ilustrado principalmente con los retratos fotográficos que Man Ray hizo de Maxime Alexandre, Aragón, Luis Buñuel, Benjamín Péret y Tristán Tzara.<sup>72</sup>

Man Ray también contribuyó con algunas de las ilustraciones para tres de los libros más significativos de André Bretón: *Nadja* (1928), *L'Amour Fou* (1937) y *Anthologie de l'Humour Noir* (1940). Las fotografías de Man Ray también ilustraron numerosos artículos de la *Abreviated Dictionary of Surrealism*, que fue publicado en ocasión de la Exhibición Internacional Surrealista de 1937.<sup>73</sup>

### MAN RAY CINEASTA

Entre las aportaciones de Man Ray se presentan cuatro producciones cinematográficas: *Ernak Bakia* (1926), *Estrella Marina* (1928), *Misterio del Castillo de Dés* (1929) y *Ensayo de Simulación de Delirio Cinematográfico* (1935). Todas las anteriores marcadas por la influencia surrealista, sobre todo *Ensayo de Simulación de Delirio Cinematográfico*.

Para Man Ray sus películas fueron producto de improvisaciones, pues él no hacía scripts, procuraba realizar fotografías en movimiento, guiándose sólo por el azar y la prisa de filmar. Prefería los cortometrajes, pues consideraba que los temas breves eran como una pintura, más artísticos, poéticos y disfrutables que un largometraje de dos o tres horas.

---

\*MAN RAY: Sinónimo de juego, alegría, disfrute.

<sup>71</sup> Arturo Schwartz, "Una imagen no es un coctel", *Casa del Tiempo*, No.97

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

"No me gusta ver en los filmes lo que sucede en la vida ordinaria. Llamo a los filmes que intentan reproducir la vida "filmes de ojo de cerradura". Voy al cine sin haber elegido el filme de antemano, incluso sin mirar los carteles. Voy a cines que tengan asientos cómodos...Inventé una especie de prisma que adapto a mis anteojos. Así veo los aburridos filmes en blanco y negro en colores y en imágenes abstractas".<sup>74</sup>

## VARO, REMEDIOS

Remedios Varo ingreso al surrealismo al lado del "más intransigente de los surrealistas"<sup>75</sup>, Benjamín Péret, quien había estado implicado en el movimiento desde su creación en los años veinte, amigo y antiguo compañero de lucha de André Breton.

En un período de dos años ( 1937-1939) Remedios Varo hizo experimentos y maduró su aprendizaje artístico con diversas ideas y técnicas, nutriéndose de sus amigos e inspiradores: Salvador Dalí, Max Ernst, Rene Magritte, Wolfgang Paalen y Victor Brauner. La Primera obra de Varo que se reproduce en la revista *Minotauro*, titulada El Deseo, marca su debut público como integrante del grupo surrealista. Su obra se incluyó en las exposiciones internacionales de Londres, Tokio, París, Nueva York y en la Ciudad de México.

Varo expresó su afinidad a la convicción de la importancia del arte, la confianza en lo intuitivo y la creencia en el impulso del subconsciente como materia base al realizar sus pinturas. Bajo la influencia del surrealismo, dejó fluir su tendencia hacia lo imaginativo y la ironía.

Remedios Varo Uranga de Lizárraga formaba parte de una inmigración sin precedentes de refugiados políticos españoles, recibidos en México bajo el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas. Como la mayoría de los europeos que buscaron asilo en América, Varo en un principio pensaba en México como un refugio temporal, esperando volver a Francia cuando la guerra terminase.

Sin embargo, estando en México, Remedios Varo y Benjamín Péret consolidaron un grupo de amigos, entre los que se encuentran: Gunther Gerzo, Leonora Carrington, Luis Buñuel, César Moro (un poeta surrealista peruano), Wolfgang y su mujer, la poetisa y pintora francesa Alice Rahon. Todos ellos habían estado relacionados con el movimiento surrealista en Europa y permanecían leales a su espíritu.

Juegos surrealistas, bromas pesadas, fiestas de complicados disfraces, el contar cuentos estridentes hasta bien entrada la noche, eran los muy inocentes placeres que se compartían en casa de Gerzo, el nuevo punto de reunión para los exiliados surrealistas.

<sup>74</sup> Man Ray: "Textos y testimonios", *Casa del Tiempo*, No.97, pág.59.

<sup>75</sup> Janet A.Kaplan, *Viajes inesperados, el arte y la vida de Remedios Varo*, Ediciones Era, 1994, México, Pág.55

## BIBLIOGRAFÍA

- CASSOU, Jean, *Panorama de las Artes Plásticas Contemporáneas*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, 812 pp.
- CIRICI, Pellicer, A., *El Surrealismo*, Ediciones Omega, Barcelona, 1957, 58 pp.
- COWLES, Fleur, *El caso Salvador Dalí*, Editorial Noguer, Barcelona, 1959, 396 pp.
- ESPINOSA, Elia, *Jean Cocteau; el ojo entre la norma y el deseo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, 224 pp.
- KAPLAN, Janet A., *Viajes Inesperados, El Arte y la Vida de Remedios Varo*, Ediciones Era, México, 1994, 272 pp.
- LAREA, Juan, *El surrealismo, entre viejo y nuevo mundo*, Fundación Cultural MAFRE, cuadernos americanos, 343 pp.
- MALET, Rosa María, *Joan Miró*, Ediciones polígrafa, Barcelona, 1983, 128 pp.
- PARINAUD, André, *Salvador Dalí: confesiones Inconfesables, recogidas por...*, Barcelona, Editorial Bruquera, 1975, 444 pp.
- PIERRE, José, "El dadaísmo", *Historia de la pintura, Tomo IV*, Ediciones Asuri, Bilbao, 1989.
- PIERRE, José, "El surrealismo", *Historia de la pintura, Tomo IV*, Ediciones Asuri, Bilbao, 1989.
- RODRÍGUEZ, Ida, *Dadá documentos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977, 324 pp.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo, Esplendor y Agonía*, Editorial Pormaca, México, 1964, 191 pp.
- WALTHER, Ingo F., *Pablo Picasso, 1881-1973 el genio del Siglo*, Editorial Benedikt Taschen, Alemania, 1989, 96 pp.

## HEMEROGRAFÍA

Hernández, Manuel de Jesús, "*Man Ray y la fotografía*", Casa del Tiempo, volumen X, número 97, septiembre-octubre de 1990, Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 31-41.

Moral, Fidel, "*¿La mirada del siglo?*", Cinemania, enero 97, págs 24-25.

Pardo, Cristina, "*La mirada de la conciencia*", Casa del Tiempo, volumen X, número 27, septiembre-octubre de 1990, Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 17.

Ran, Man, "*Man Ray: Textos y testimonios*", Casa del Tiempo, Volumen X, número 97, septiembre-octubre de 1990, Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 42-65.

Schwarz, Arturo, "*Una imagen no es un coctel*", Casa del Tiempo, volumen X, número 97, septiembre-octubre de 1990, Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 18-30.

## SITIOS EN LA RED

Salvador Dalí

El surrealismo soy yo! [www.angelfire.com/sd/saldali/](http://www.angelfire.com/sd/saldali/)

Consciente, subconsciente y tradición: el surrealismo

[http://www.wart.gh.ub.es/ijulian/bib\\_22.html](http://www.wart.gh.ub.es/ijulian/bib_22.html)

Surrealism

<http://www.duke.edu/~acm6>

Surrealismo y Anarquismo

<http://www.csl.tao.ca/anarquia/surrealismoya.htm>

## 2. LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Cada lenguaje expresivo tiene medios que le son propios: palabras, líneas, colores, volúmenes, espacios, melodías o ritmos utilizados para formas complejas, elaboradas y permanentes como la literatura, la poesía, las artes visuales y la música. Sin embargo, el cine no tuvo la misma aceptación como arte dotado de un particular lenguaje; la cinematografía se vio en la necesidad de luchar como producto intelectual para que se le reconociera su importancia y aportaciones.

Tal como había ocurrido con la fotografía en sus primeros años <sup>76</sup>, el cine fue considerado un medio útil para reproducir la realidad; esa conclusión adelantada y automática que se presentó dio paso a severas críticas por parte de los intelectuales de la época, quienes se disgustaban cuando los fotógrafos o cinematografistas se referían a su trabajo como arte.

La reivindicación del cine como lenguaje se dio cuando éste llegó a determinado nivel creativo y expresivo, que sólo utilizaba a la técnica como forma de elaboración de los filmes, los cuales se consolidaron en medio de comunicación apto para expresar legítimamente un amplio registro de necesidades y objetivos, desde el más complejo hasta el más trivial. En este momento se reconoció a la cinematografía como un arte dotado de un muy especial lenguaje.

### ❖ Orígenes

#### Documentos de los Lumière

La noche del 28 de diciembre de 1895, es conocida como la fecha oficial del nacimiento del cine, gracias a los hermanos Lumière (Francia), quienes efectuaron las primeras proyecciones públicas con el aparato de su invención: el "cinematógrafo".<sup>77</sup>

Las primeras películas consistían en pequeños rollos de un minuto de duración aproximadamente, que se limitaba a la toma ininterrumpida de la realidad en movimiento. "En ese momento el cine era sólo una curiosidad de ferias y de parques de diversiones. Bastaba que los espectadores vieran moverse las hojas de los árboles a

<sup>76</sup> Cuando en 1862 el gremio de fotógrafos de Francia intentó conseguir para sus obras la misma protección intelectual que se da a las artes, se desató una reacción indignada por parte de los pintores ilustres de la época, entre ellos Ingres y Puvion de Chavannes: "Considerando que la fotografía se resume en una serie de operaciones puramente manuales, y que las copias resultantes no pueden, en ninguna circunstancia, ser asimiladas a las obras de arte..."

Simón Feldman, *La realización cinematográfica*, pág.66.

<sup>77</sup> Cinematógrafo: Aparato inventado y patentado por los hermanos Lumière, para tomar fotografías de todos los momentos de una acción, y para proyectarlas con tal rapidez que produce el movimiento de las imágenes.

impulsos del viento o agitarse las olas del mar, para que el espectáculo tuviera un atractivo extraordinario".<sup>78</sup>

En poco tiempo, este invento de los Lumière comenzó a atraer multitudes de todas partes del mundo, motivo por el cual los hermanos Lumière entrenaron operadores que viajaron a numerosos países, donde cumplían con proyectar el material filmado en París, el cual mostraba escenas pintorescas o cotidianas, desfiles, ceremonias, etcétera.

La mayoría de los filmes eran de corte documental, en su primera proyección pública los Lumière presentaron: *El muro*, derrumbándose entre nubes de polvo; *La llegada de un tren*; *Bebé comiendo sopa*, teniendo como fondo árboles que se movían al viento; *La salida de obreros de las oficinas Lumière* y por último, una cinta en la que utilizaron la ficción, *El Regador Regado*, histórico hasta la fecha por un pequeño "gag"<sup>79</sup>. Al final de la proyección se hizo evidente el éxito de los Lumière, mismo que habría de cambiar la historia.<sup>80</sup>

#### ❖ Las fantasmagorías de Méliès

Méliès era prestidigitador e ilusionista y trabajaba en teatros de variedad; él fue uno de los espectadores de la primera función pública del cinematográfico de los Lumière, su asombro y entusiasmo fueron tan pronunciados que adquirió una cámara filmadora y comenzó esta labor imitando el carácter de las cintas de los Lumière, pero pronto abandonó ese ejemplo y desarrolló breves historias de índole fantástico, siguiendo el esquema de su espectáculo.<sup>81</sup>

Se considera que Méliès inició el género de ficción, por los numerosos trucos e inventos que descubrió (específicamente cinematográficos) y aplicó inmediatamente en sus pequeñas historias. Méliès realizó infinidad de películas con temas fantásticos, de magia como *Viaje a la luna*, *El hombre de la cabeza de caucho* y, en ocasiones, reconstrucciones históricas como *El caso Dreyfus*. Sus películas tuvieron enorme éxito en todo el mundo.<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Simón Feldman, Op.Cit., pág.26

<sup>79</sup> GAG: Chiste visual que incita a la risa por medio de accidentes provocados, que causan situaciones cómicas. El Regador Regado, es el primer gag utilizado por los Lumière, en este filme la cámara permanece inmóvil y muestra una escena en un jardín, mientras un jardinero lo está regando. Sin ser advertido, un muchacho se acerca y oprime con un pie la manguera para impedir la salida del agua. El jardinero observa la boca del tubo y el chico afloja la presión así que el agua empapa al hombre. Se presenta la subsecuente persecución.

Simón Feldman, Op.Cit.

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> Simón Feldman, Op. Cit.

<sup>82</sup> *Ibidem.*



Los aportes de Méliès al lenguaje cinematográfico se centran en los trucos que fue el primero en utilizar<sup>83</sup>. En lo que respecta al método narrativo, sigue los lineamientos convencionales del teatro, con la cámara inmóvil ubicada en un punto fijo abarcando la totalidad de la escena. La acción se desarrollaba dentro del decorado, como si se tratara de un escenario.

#### ❖ Las películas primitivas

Para hablar de arte en el cine se nombró la posibilidad de crear, o sea de modificar, los aspectos visibles de la realidad por medio de la imaginación, imponiéndole el ritmo, la forma y la estructura imaginadas por el artista; lo anterior, como sólido discurso para defender a la cinematografía de aquéllos que le clasificaban como mero aparato proyectador de movimiento.

Así los primeros filmes son denominados ahora "películas primitivas"<sup>84</sup>, pues su principal atractivo para el público residía en la ilusión del movimiento. Hojas de árboles agitadas por el movimiento, reflejo de las olas del mar, animación múltiple de la calle de una gran ciudad, parecían sólo determinar una capacidad, para "volver a mostrar" por medios mecánicos, algo ya existente, una manera automática de retener, sin modificaciones, los aspectos más evidentes de la realidad objetiva.

Esta es una de las razones por las que los intelectuales de la época, cuando querían hacer de la cinematografía un hecho artístico, se desentendían de los medios expresivos peculiares del cine y se limitaban a "reproducir" los elementos de otras artes: actrices y actores teatrales recitaban como si estuvieran en un escenario; escenografías y simples telones se pintaban artísticamente y servían de fondo a los gesticulaciones y desplazamientos de los intérpretes de dramaturgia clásica.<sup>85</sup>

Sin embargo, el cine evolucionó y utilizó algunas de sus posibilidades técnicas y artísticas, para transformar de manera creadora la imagen de la realidad, bosquejando, así, algunas de las características esenciales del lenguaje cinematográfico.

<sup>83</sup> "¿Quiere saberse como tuvo la idea del primer truco cinematográfico? Bien simplemente, a fe mía. Una interrupción del aparato con el que trabajaba al principio (aparato rudimentario, en el que la película se rompía o se enganchaba con frecuencia, negándose a avanzar), produjo un efecto inesperado un día que filmaba prosaicamente la Plaza de las Óperas. Fue necesario un minuto para desenganchar la película y poner el aparato nuevamente en marcha. Durante ese minuto, los transeúntes, ómnibus, coches, habían cambiado de lugar, desde luego. Proyectando la banda, encolada en el punto donde se había producido el corte, vi súbitamente un ómnibus que se transformaba en coche fúnebre, los hombres en mujeres y viceversa. El truco de sustitución, llamado también truco por detención, había sido hallado y, dos días después, ejecutaba yo las primeras metamorfosis de hombres en mujeres, y las primeras desapariciones súbitas, que tuvieron en su comienzo, tan grande éxito". Méliès. *Ibidem*. Pág.28.

<sup>84</sup> Así las denomina Simón Feldman en su libro: *La realización cinematográfica*.

<sup>85</sup> Simón Feldman, *Op. Cit.*

## ❖ El lenguaje cinematográfico

Para referirse al cine como arte, fue necesario dotarlo de un lenguaje específico, diferente al de la literatura o del teatro, pero tan complejo y preciso que diera a conocer su funcionamiento como medio de significación y sistema expresivo. La expresión lenguaje cinematográfico, se localiza de manera incipiente en los escritos de los primeros teóricos del cine, Riccioto Canudo y Louis Delluc, al igual que en los formalistas rusos.

Los teóricos franceses en su intento por oponer el cine al lenguaje verbal, lo definen como un medio de expresión de carácter universal, porque omite el obstáculo de la diversidad de lenguas nacionales, ya que las imágenes no necesitaban de traducción, pues son comprensibles por todos, lo cual permite una especie de estado natural del lenguaje, anterior a lo arbitrario de las lenguas.<sup>86</sup>

"El cine multiplicando el sentido humano de la expresión por la imagen, ese sentido que tan sólo la Pintura y la Escultura habían conservado hasta nosotros, formará una lengua verdaderamente universal de caracteres aún insospechados". RICCIOTO CANUDO<sup>87</sup>

Canudo, Delluc, Gance son, antes que todo, críticos y cineastas y su perspectiva con respecto al cine es promocional, quieren probar la complejidad del cine, lo bautizan como "séptimo arte" y practican una apuesta cualitativa y una política sistemática de demarcación. Canudo proclama: "No buscamos analogías entre cine y teatro. No hay ninguna". Para él, el cine es el arte total hacia el que todos los demás han tendido desde siempre.<sup>88</sup>

Lo anterior, plantea una idea general del cine como arte, pero las alusiones al lenguaje cinematográfico como tal y sus primeras bases se hacen presentes hasta los textos de los teóricos.

## ❖ Los primeros teóricos

### Béla Balász

Los textos de Balász sobre el cine aparecieron en 1922; su obra se destaca por su claridad y comentarios sobre técnicas cinematográficas con un grupo de ideas referentes al origen y el propósito del cine, con la intención de que su teoría cinematográfica guiará al cine por caminos más fructíferos.

<sup>86</sup> Jean Aumont, *Estética del Cine, espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Ediciones Paidós Comunicación, España, 1993, 305 pp.

<sup>87</sup> *Ibidem*, Pág. 163.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

Balázs<sup>89</sup> abordó el tema del filme de arte o lenguaje-forma del cine, analizando principalmente la infraestructura económica del cine; él atribuía a este factor una condición definitiva de crecimiento o estancamiento (según la inversión que aportaran los empresarios) para este nuevo entretenimiento.

En ese momento (principio de la década de los años 20) el cine era aún, primariamente, un teatro fotografiado, que sólo competía con el teatro en cuanto a temas. Se procuraba entonces llevar a la pantalla personajes naturales (niños, animales, objetos como árboles), armando espectáculos de magia imposible de representar en un escenario teatral.<sup>90</sup>

En opinión de Balász, David Wark Griffith fue el creador del nuevo lenguaje-forma del cine, pues a través de la división de la escenas en fragmentos y la variación de la distancia y el ángulo de la cámara de una toma a otra, DW: Griffith aporta las bases del montaje.

Tomemos en cuenta que D.W. Griffith y S.M Eisenstein son los pilares históricos de la construcción del lenguaje cinematográfico clásico, y que gracias a ellos el cine dejó de ser registro filmado de un hecho para convertirse en un arte, con un lenguaje propio capaz de contar historias y comunicar ideas.

La compaginación de escenas, entendido como un montaje de fragmentos, es parte del procedimiento expresivo del lenguaje cinematográfico, que Balász le reconoce a D.W. Griffith.

Para Balász, el lenguaje-forma del cine fue un producto natural de la oscilación entre el tema y la forma técnica. Factores económicos llevaron al cine a buscar temas nuevos, pero estos temas (persecuciones, niños, la naturaleza y sus maravillas) exigieron, a la vez, la utilización de nuevas técnicas, como el primer plano y el montaje.

### **Béla Balász y su teoría del lenguaje-forma**

Balász elaboró su teoría del lenguaje-forma, teniendo como base su conocimiento sobre el uso estético del cine. Para Balász, el proceso cinemático supone la creación de un arte cinematográfico con el material del mundo. La materia prima del cine no es la realidad misma, sino el tema filmico que se presenta ante la experiencia del realizador en el mundo y se ofrece para ser transformado en el cine.

---

<sup>89</sup> J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

La idea del tema filmico se basa en su concepción de realidad independiente del mundo, es decir, el arte nunca atrapa la realidad; al contrario, cada arte la maneja y transforma según sus medios. Para Balázs, el realizador que busca su tema en otra obra de arte no comete ningún error mientras trate de adaptarlo al lenguaje-forma del cine.

Balázs dividió el filme en dos partes. La primera, que es una llamada a la comprensión del cine como lenguaje-forma que se concentra en la técnica cinematográfica; la segunda comienza con una consideración sobre los diversos géneros del cine. En esta parte examinó los principales formales que moldean el lenguaje del filme.

Balázs se proponía estudiar las formas del cine examinando los que él consideraba géneros marginales. Confiaba en que mirando a los extremos le sería posible descubrir las leyes y reglas de la forma cinemática. Un lenguaje-forma surgió rápidamente de esa técnica y el lenguaje mismo comenzó a dictar temas y argumentos adecuados al cine.

Béla Balázs desarrolla otros análisis en dos libros posteriores y a partir de una pregunta enumera cuatro principios que caracterizan el lenguaje cinematográfico:

"¿Cómo y cuándo la cinematografía se convirtió en un arte particular, empleando métodos esencialmente diferentes de los del teatro y hablando otro lenguaje formal distinto al de aquél?

- 1) En el cine, hay una distancia variable entre el espectador y la escena representada, de ahí una dimensión variable de la escena que tiene lugar en el cuadro y la composición de la imagen.
- 2) La imagen total de la escena se subdivide en una serie de planos de detalle (principio de planificación).
- 3) Hay variación del encuadre (ángulo de toma, perspectiva) de los planos detalle dentro de una misma escena.
- 4) Finalmente, la operación del montaje asegura la inserción de los planos de detalle en una serie ordenada en la que no sólo se suceden escenas enteras, sino también tomas de los detalles más pequeños de una misma escena. La escena en su conjunto parece yuxtaponerse en el tiempo a los elementos de un mosaico temporal".<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Ibidem.

## Sergei Mikhailovitch Eisenstein y su descripción de las posibilidades creativas del lenguaje cinematográfico.

El montaje es un elemento clave en la aparición y maduración del lenguaje cinematográfico, y en esta materia se reconoce al cineasta S.M. Eisenstein como el teórico más importante, por la trascendencia de sus aportaciones. Sin embargo, Eisenstein también colaboró con valiosa información en el tema de las posibilidades creativas del lenguaje cinematográfico.

El concepto de montaje de Eisenstein es una noción clave en la estética constructivista. El psicólogo E.B. Titchener llegó a sugerir que hacen falta dos sensaciones para producir un significado, esto aporta una clara base racional para la teoría del montaje de Eisenstein.

El montaje explica la significación de un nivel local, pero no un significado global. Las primeras consideraciones de Eisenstein estaban concentradas en las yuxtaposiciones, de dominantes dentro de una escena cinematográfica. Confiaba en que el espectador diera el significado gracias a su capacidad mental de metáfora. El filme era considerado por Eisenstein como un proceso creativo que se desarrollaba orgánicamente y en el que el público participa emocional e intelectualmente. "El espectador debe atravesar el camino de la creación que el autor atravesó al crear la imagen".<sup>92</sup>

Eisenstein veía al cine como un arte, capaz de comunicar emociones y sólo secundariamente la razón, es decir, que tenía la posibilidad de reproducir efectos y mensajes no asequibles al lenguaje común. Define la imagen como cualquier concepto global capaz de animar a un grupo de representaciones.

Eisenstein desarrolla una idea de lenguaje que tiene que ver directamente con sus posibilidades de creación y aplicación directa a los filmes. Él no da un concepto o un por qué reconocer en el cine un lenguaje específico, se enfoca a describir como éste puede generar películas creativas en sus dos niveles:

**LENGUAJE CONVENCIONAL.** Se refiere a todas las expresiones que afectan al espectador de manera clara es decir, a través de los canales de significación de la palabra o la imagen. Se utiliza un lenguaje concreto donde el sentido no surge de la deducción, sino de la plenitud de atracciones individuales calificadas por la imagen.

**LENGUAJE INTERNO.** En el lenguaje interno la única regla gramatical que funciona es la asociación a través de la yuxtaposición. Este método invade el mundo mental privado del espectador. Las teorías del montaje son las que promueven el proceso del lenguaje interno. En el lenguaje interno como en el arte, los conjuntos determinan y son determinados por los detalles.

<sup>92</sup> Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, pág. 71.

Eisenstein al forzar al espectador a crear la imagen reuniendo todas las relaciones entre atracciones (relaciones que existen en virtud del tema ínter penetrante) da al espectador no una imagen terminada, sino la experiencia de completarla. Tal experiencia otorga una comprensión del tema, más esencial y poderosa que ninguna apelación hecha a través del lenguaje normal y de la lógica.<sup>93</sup>

### André Bazin

La mayoría de los textos de André Bazin, investigan el estilo y la forma de obras existentes del cine. Bazin fue básicamente un crítico del cine, que derivaba sus teorías sobre los medios cinemáticos, haciendo un análisis del lenguaje cinematográfico de los filmes, para posteriormente puntualizar la forma narrativa de dicha cinta, y los propósitos del cineasta.

El lenguaje cinematográfico es la base de la cual parten los directores para realizar un filme, sin embargo, la forma de dicho filme esta delimitada por las intenciones de su creador y las variantes y aportaciones aquél pueda hacer al lenguaje. Por tal motivo Bazin planteaba que la significación es el resultado del estilo y el significado es el de la forma.

Bazin consideraba que el lenguaje cinematográfico incluye todas las posibilidades, desde la imagen sencilla hasta la escena con o sin montaje. Bazin caracteriza la comprensión convencional del lenguaje cinematográfico como una compleja herencia que puede ser reducida esencialmente a dos categorías: "las que se refieren a la plástica de la imagen y las que se relacionan con los recursos del montaje que, después de todo, sólo es el ordenamiento temporal de las imágenes".<sup>94</sup>

### André Bazin: El lenguaje cinematográfico evolucionó a partir del cine sonoro.

En 1928, el cine mudo estaba en su apogeo. El cine ya no era considerado como una simple fotografía animada; el montaje lo distinguiría convirtiéndolo en un lenguaje. Lo esencial del arte cinematográfico se apoyaba en lo que la plástica y el montaje podían añadir a la realidad dada, consolidando así al cine mudo como un arte completo. El sonido debía entonces desempeñar un papel complementario como contrapunto de la imagen visual.

La imagen sonora, mucho menos manejable que la imagen visual, llevó al montaje hacia el realismo, eliminando paulatinamente el expresionismo plástico como las

<sup>93</sup> Ibidem. Pág. 77.

<sup>94</sup> Ibidem. Pág. 156.

relaciones simbólicas entre las imágenes. Así, para 1938, los filmes utilizaban la técnica de campo-contracampo en los diálogos, con la toma de vistas alternadas según la lógica del texto, de uno al otro interlocutor.<sup>95</sup>

Algunos cineastas como Jean Renoir y Orson Welles<sup>96</sup> buscan en la profundidad de campo<sup>97</sup> una supresión parcial del montaje, remplazándolo con panorámicas frecuentes y entradas en campo, con la intención de no perder la continuidad del espacio dramático. Los planos-secuencia se convirtieron en otra alternativa; la profundidad de campo introdujo la ambigüedad en la estructura de la imagen como una posibilidad de la narrativa cinematográfica. Lo anterior no significa que se renuncie al montaje (porque esto significaría negar parte del lenguaje cinematográfico), sino que se integra a la plástica otros elementos, como la profundidad de campo, que es una adquisición en el progreso dialéctico de la historia del lenguaje cinematográfico.

"En los tiempos del cine mudo, el montaje evocaba lo que el realizador quería decir; en 1938 la planificación describía; hoy, puede decirse que el director escribe directamente el cine".<sup>98</sup>

### Jean Mitry

Jean Mitry en su libro *Estética y Psicología del Cine "Las estructuras"* (1963), coloca al cine en una categoría distinta a la del lenguaje hablado; dice que las palabras se componen de partículas arbitrarias que nos transfieren a una imagen mental, permitiéndonos pensar en que el objeto evocado que existe en el mundo. Distingue que las imágenes cinematográficas ya están representadas, incorporando dentro de ellas aspectos visuales y reales de los objetos, incluyendo el movimiento de los mismos. No son, en su opinión, "signos" que nos permiten recordar esos objetos, sino "análogos" de los objetos, "dobles" de ellos.

Mitry explica que la imagen sola tiene un sentido natural simplemente porque existe para ser mirada; pero la imagen de una secuencia, la imagen de un filme completo, tiene un sentido y una significación, un propósito definido que le es conferido por el papel que juega en el mundo "imaginario" pero representacional que puede ser conjugada y arreglada de acuerdo a los esquemas mentales del realizador.

<sup>95</sup> Andrés Bazin, *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1966.

<sup>96</sup> Orson Welles no prohíbe el recurso del montaje, le otorga un sentido nuevo entre los planos-secuencia y la profundidad de campo. Su más claro ejemplo y logros se presenta en *Citizen Kane* (El ciudadano Kane, 1941) pues el filme señala el comienzo de un nuevo período, que apunta a una evolución del lenguaje cinematográfico.

<sup>97</sup> La profundidad de campo es un elemento de la estilística del lenguaje cinematográfico, pues permite al director entre diversos métodos para presentar un hecho. "La profundidad de campo bien utilizada es sólo una manera más económica, más simple y más sutil a la vez, de hacer resaltar una escena. Sino que afecta, junto con las estructuras del lenguaje cinematográfico, a las relaciones intelectuales del espectador con la imagen, y modifica por tanto el sentido del espectáculo". André Bazin, *¿Qué es el cine?*, pág. 134-135.

<sup>98</sup> *Ibidem*, pág. 138-139.

Para Mitry, la sola actividad de mirar a través de las imágenes cinematográficas a la realidad, nos permite comprender que esas imágenes y esa realidad nos están hablando en un lenguaje superior, un lenguaje humano y no natural, en el que el creador cinematográfico imprime su propia narración y tratamiento.

En el lenguaje de Mitry, el cine ha llegado a fijar su dominio con el de "el proceso y el cambio" y no como la ilación de escenas fijas. "La división de tiempo dentro de escenas y el entretrejo dinámico del tiempo por medio del montaje y el uso de la cámara móvil ha ayudado al cine a liberarse de la tiranía del poderoso escenario".<sup>99</sup>

Él considera que el cine es percepción que se convierte en un lenguaje del arte o la poesía. Esto significa que el realizador puede elevar sus imágenes a una expresión significativa y dirigida, a través del sistema de implicaciones que desarrolla con su cámara, su sentido y, sobre todo, su montaje.

Mitry denomina lenguaje al procedimiento de intensificar la naturaleza, porque parece operar bajo ciertas reglas y porque deriva en un significado. El creador cinematográfico da a la realidad una lengua, pero ésta habla con las palabras de ese creador. También considera, que al no emplearse las imágenes fotográficas sino como un medio de transmitir ideas, se trata de un lenguaje, en el cual la imagen juega a la vez el papel de verbo y de palabra. Verbo, porque expresa acción o pasión, y palabra porque no requiere de un conjunto de sonidos articulados para expresar una idea, por tal motivo, se considera que tiene cualidades de signo eventual y su propia lógica.

Mitry explica al lenguaje cinematográfico como un "lenguaje gracias al cual la equivalencia de los datos del mundo sensible no se obtienen ya por medio de figuras abstractas más o menos convencionales, sino mediante la reproducción de lo real concreto".<sup>100</sup>

### **Jean Mitry puntualiza las diferencias entre: Lenguaje verbal y Lenguaje cinematográfico.**

Mitry es tajante al decir que el lenguaje verbal y el lenguaje cinematográfico se expresan utilizando elementos diferentes, según sus propios sistemas orgánicos. No acepta una comparación de forma y estructuras similares; en su opinión la lingüística sólo resulta aplicable a las palabras, no a las imágenes, cuya naturaleza y desarrollo es otro.

Distingue al filme de un sistema de signos y símbolos, porque es, ante todo, imágenes de algo. Es un sistema de imágenes que tiene por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una sucesión cualquiera de éstos. Estas imágenes, según la

<sup>99</sup> *Ibidem*, pág. 203

<sup>100</sup> Jean Mitry, *Estética y Psicología del Cine I "Las estructuras"*, Editorial Siglo XXI, España, 1978, pág. 50.



narración elegida, se organizan como un sistema de signos y de símbolos; no son únicamente signos, como las palabras, sino ante todo un objeto, realidad concreta: un objeto al que se carga con una significación determinada.

Para Mitry el cine se convierte en un lenguaje en la medida en que representa, describe, desarrolla y narra a través de las imágenes. En este momento, se consolida como un todo orgánico y es reconocido como un arte.

Existen figuras de construcción como las elipsis, metáforas, silepsis, repetición, antítesis, perífrasis, hipérbole, enumeración, graduación, etc. que son utilizadas en el lenguaje escrito y verbal. A estas mismas formas recurre el lenguaje cinematográfico, sin embargo, su presentación y concretación es distinta, porque estas figuras de construcción no son una función exclusiva de la literatura y su aplicación dependerá del medio, en este caso, el cine.

Mitry considera que los procedimientos utilizados por el cine tienen por objeto traducir la formación de ideas en términos fílmicos, teniendo como base las "figuras del pensamiento" y no a las figuras literarias que no son sino su aplicación verbal. Es normal que en cine y literatura estas "figuras de pensamiento" vuelvan a hallarse bajo formas diferentes, cada una según las características del lenguaje.

"El cine se propone traducir ciertos aspectos del mundo real, ciertos movimientos del pensamiento, o aún crear un universo místico. Es, pues, normal que lleguen a este punto y presente alguna analogía con las artes anteriores que perseguían finalidades análogas. Como los medios son otros los resultados son diferentes".<sup>101</sup>

### **Christian Metz y la semiología del cine**

Los textos de Christian Metz se ocupan de establecer las bases de una ciencia del cine y un análisis de problemas individuales. Él empezó su estudio con problemas particulares y, posteriormente, buscó las relaciones unificadoras entre esos problemas.

Metz divide su campo de estudio en dos partes: la fílmica y la cinematográfica. La fílmica se ocupa de las relaciones del cine con otras actividades (incluye los aspectos de producción de un filme tales como la tecnología, organización industrial, biografía de los directores, etc., así como los resultados de la existencia de filmes que tienen que ver con un código de censura, reacciones del público, culto a las estrellas). La parte cinematográfica comprende a los filmes mismos, su creación y lo que deriva de ellos.<sup>102</sup>

<sup>101</sup> *Ibidem*, pág. 64.

<sup>102</sup> J. Dudley Andrew, *Op. Cit.*, pág. 210-211.

Metz elige investigar la mecánica interna de los filmes. La semiología es la ciencia de los significados; la semiótica del cine se propone construir un modelo amplio, capaz de explicar como un filme corporiza un sentido o lo transmite a su público.

❖ Las diferencias entre otros lenguajes y el lenguaje cinematográfico

Toda forma artística, y sistema de comunicación, dice Metz, posee un material específico de expresión que lo separa de otros sistemas. Distinguimos entre cine y pintura, o entre pintura y lenguaje hablado, no con la base de los tipos de significación que cada uno de ellos transmite habitualmente, sino con la base del material a través del cual se hace posible cualquier significación. En el lenguaje hablado atendemos a un flujo de sonidos discretos; en la pintura, a una organización, enmarcada y bidimensional, de líneas y colores.

Para Metz la materia prima del cine no es la realidad misma ni el medio particular de significación como las atracciones del montaje. Para él, simplemente, la materia prima está integrada por los canales de información a través de los cuales prestamos atención cuando presenciamos un filme. Éstos incluyen:

- a) Imágenes fotográficas, móviles y múltiples.
- b) Trazos gráficos que incluyen todo el material escrito que leemos en la pantalla.
- c) Lenguaje hablado y grabado.
- d) Música grabada.
- e) Ruidos y efectos sonoros grabados.

Metz considera al cine como un sitio de significación, al que aplica ciertas nociones de la lingüística (código, mensajes, sistema, texto, estructura, paradigma y otras).

Para él, la significación<sup>103</sup> es el proceso por el cual los mensajes son transmitidos a un espectador, aclarando que a diferencia de los mensajes sistemáticos transmitidos por un código en un texto que adquieren un significado inmediato en el receptor; todo sentido posible en el cine es mediado por un código que nos capacita para entenderlo.

---

<sup>103</sup> LA SIGNIFICACIÓN es el proceso humano de afirmar mensajes por medio de un sistema de signos. La significación no existe en la percepción misma, sino en los valores del signo que la percepción nos hace llegar. En el cine, tales valores nos llegan como mensajes codificados en textos, son alas categorías primarias del semiótico. *Ibidem*, pág. 218.

### ❖ Elementos y niveles del lenguaje cinematográfico

Yuri M. Lotman en su libro *Estética y Semiótica del Cine*, dedica un capítulo (Capítulo 3, "Elementos y niveles del lenguaje cinematográfico") a la explicación de las tendencias del lenguaje cinematográfico. Comenta que la primera se basa en la repetición de los elementos, en las experiencias vitales o artísticas de los espectadores, creando un sistema de expectativas. La otra tendencia apunta a determinados puntos de este sistema de expectativas, poniendo, así, de relieve los nudos semánticos.

El mecanismo de diferencias y combinaciones determina la estructura interna del lenguaje cinematográfico, dice Lotman. Cada imagen en la pantalla es un signo, tiene significado, es portadora de información. Este significado puede tener un carácter doble, por una parte, las imágenes de la pantalla reproducen los objetos del mundo real; entre estos objetos y sus imágenes en la pantalla se establece una relación semántica.

Yuri M. Lotman explica que los objetos se convierten en las significaciones de las imágenes que son reproducidas en la pantalla. Las imágenes en la pantalla puede adquirir significaciones complementarias, como las simbólicas, metafóricas, metonímica, etc., como resultado de las transformaciones en los objetos gracias a la utilización de la luz, el montaje, el juego de planos, el cambio de velocidades y otros recursos.

Los niveles del lenguaje cinematográfico se entienden, según los estudios de Yuri M. Lotman, como cualquier unidad del texto (visual, figurativa, gráfica o sonora) y pueden formar parte de este lenguaje siempre que ofrezcan una alternativa. Esta surgirá en el texto fílmico como asociación a cierta significación.

### ❖ La concepción del lenguaje cinematográfico clásico

La concepción del lenguaje cinematográfico clásico se construyó históricamente gracias a la aportación artística de cineastas como D.W. Griffith y S.M. Eisenstein. El cine, en el momento de su nacimiento, no estaba dotado de lenguaje; era tan sólo el registro filmado de un espectáculo anterior, o bien la simple reproducción de la realidad. Para poder contar historias y comunicar ideas, el cine necesitó de la elaboración de toda una serie de procedimientos expresivos; el conjunto de ellos es lo que abarca el término lenguaje.<sup>104</sup>

Jacques Aumont define que el lenguaje cinematográfico está doblemente determinado, primero por la historia, después por la narratividad. Con esto afirma que ni

<sup>104</sup> Jacques Aumont, et. al., *Estética del Cine, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Ediciones Paidós Comunicación, Barcelona, 1983, capítulo 4.

las películas "primitivas" ni las no-narrativas, tienen lenguaje o que, si lo tienen, éste es estructuralmente idéntico al de los filmes narrativos.

Jean Mitry en su vasta teoría cinematográfica (expresada en sus dos tomos de su libro *Estética y Psicología del Cine Tomo I Las estructuras y las formas*) manifiesta claramente el nivel de existencia del lenguaje cinematográfico insistiendo en que el cine, aún siendo una representación de la realidad, no es un simple calco; la libertad del cineasta, la creación de un pseudo-mundo, de un universo parecido al de la realidad, no se opone a la instancia del lenguaje; por el contrario; es éste el que permite el ejercicio de la creación fílmica.

La concepción clásica del lenguaje cinematográfico presupone dos hipótesis, una que asimila lenguaje a lenguaje fílmico tradicional (es la interpretación inmovilista) y otra que diluye totalmente la instancia del lenguaje haciendo del cine el lugar de aprehensión directa de la realidad (es la interpretación relajada).

#### ❖ El lenguaje cinematográfico tradicional

Marcel Martín apunta, en su estudio concretado en *El lenguaje Cinematográfico*, que cuando el cine-lenguaje se limita a ser un simple vehículo de ideas o sentimientos oculta en sí mismo los fermentos de su propia destrucción como arte, pues tiende a convertirse en un medio que carece de un fin en sí mismo. Ahí aparece el concepto de lenguaje cinematográfico tradicional susceptible de abarcar toda instancia del lenguaje: "El lenguaje cinematográfico tradicional aparece demasiado a menudo como un especie de enfermedad infantil del cine, cuando se limita a ser un conjunto de recetas, procedimientos, de trucos utilizables por todos, que garantiza automáticamente la claridad y eficacia del relato y su existencia artística"<sup>105</sup>.

Todo filme supone una composición y una disposición; la importancia del cine viene precisamente de que sugiere con insistencia la idea de un lenguaje de tipo nuevo, diferente del lenguaje verbal. Christian Metz sostiene la concepción del cine como un lenguaje, pero plantea que su estudio gramatical es como el de una lengua.

## 2.1 EL MONTAJE

El montaje constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico, una definición del cine (teórica, práctica, artística) no puede excluir la palabra montaje. Aunque se puede resumir que el montaje es la organización de los planos de un filme en ciertas condiciones de orden y duración su concepto e importancia no se contiene en esas palabras.

---

<sup>105</sup> *Ibidem.*, pág. 173

### ❖ Los comienzos del montaje

El fenómeno cinematográfico, para Jean Mitry, no se reduce a la adecuación entre una significación y una forma, sino que nace de la relación que ese complejo forma-significación establece con el público. Ser requiere del artista para la creación de una obra de arte, pero su existencia la proporciona el espectador.

La forma fílmica actúa gracias a procesos que implican los fenómenos de percepción. La relación filme-espectador no se trata solamente de ver y experimentar como ante un cuadro o durante una sinfonía, sino de comprender, es decir, estructurar, organizar ideas a partir de las cosas percibidas al igual que con la lectura, a partir de las palabras. El filme se construye de una sucesión de imágenes, de una lógica interna que establece vínculos<sup>106</sup> entre uno y otro plano, así como el movimiento de coherencia entre una y otra imagen. Dicho de otro modo, no existe cine sin dialéctica.

El montaje que, técnicamente, no es más que el ordenamiento de principio a fin, de las diferentes tomas, es tan viejo como el mismo cine. No obstante, en Méliés, por ejemplo, la pegadura de una toma con otra no apunta sino a lograr que se sucediesen cuadros discontinuos y autónomos, a reemplazar lo que en teatro se denominó los cambios de escena.

Ahora bien, como observa Georges Sadoul, *el valor dramático del montaje* reside esencialmente en que permite realizar tres efectos que son la esencia misma del cine:

- 1) Utilizar la cámara como un ojo que considera las cosas y los objetos de cerca o de lejos, haciendo alternar los primeros planos y los planos generales.
- 2) Seguir a un personaje en sus desplazamientos a través de diferentes decorados.
- 3) Alternar los episodios que se desarrollan en lugares diferentes pero que convergen a un mismo fin.<sup>107</sup>

El cine que había sido con Lumière un ojo enclavado en la naturaleza, con Méliés una puesta en escena que empleaba todos los medios del teatro y ciertos trucos propios de la cámara, no se convierte verdaderamente en cine sino el día en que el montaje en el sentido moderno, (el montaje tal como lo define Georges Sadoul), hace su aparición.

<sup>106</sup> Tal como afirma Alexandre Astruc: "Cualquiera que sea la realidad que exprese, el cine no puede representarla sino desarrollándose, y en consecuencia, desarrollándose según un orden. Establece vínculos, por esencia. Articula lo real y racionaliza su materia, como el lenguaje de las palabras somete lo orgánico a la lógica y lo sella como inteligible. Ahora bien, este movimiento permite al cine convertirse en un medio de expresión del pensamiento, porque fundamentalmente lo convierte en un lenguaje". Jean Mitry, Op. Cit., pág. 317

<sup>107</sup> *Ibidem*, pág. 320. Lo subrayado es mío.

Según Georges Sadoul, fue en Inglaterra, en Brighton, donde habría de descubrirse el montaje, habiendo hecho su aparición hacia 1910 en los filmes de los cineastas G.A. Smith y Williamson. Aunque Jean Mitry, considera que el cineasta norteamericano Edwin S. Porter también merece ese crédito, lamentablemente la destrucción de sus filmes no permiten una valoración objetiva.

En 1900, G.A. Smith rodó una serie de pequeños filmes que presentaban la singularidad de tener solamente primeros planos, partiendo del retrato animado, Smith comprobó la ventaja de alternar escenas de conjunto y primeros planos que mostraban un detalle significativo. La evolución de Smith presenta tal carácter lógico, dice Georges Sadoul, que es verosímil que sea el primer inventor del montaje.

En *Las aventuras de Mary Jane* (1903), Smith, muestra, mediante una rápida sucesión de diversas tomas, un acontecimiento dramático. Por primera vez, siguiendo la acción en sus diferentes fases y mostrándola según planos diferentes, se da la idea de montaje y de continuidad.

Por su lado, Williamson con *Ataque a una misión en China*, especie de documental sobre la guerra de los bóxers (1900), aporta la primera aplicación del "montaje alternado"<sup>108</sup>. En vez de yuxtaponer, como Smith, un plano general y un plano cercano, Williamson yuxtapone -por vez primera- escenas que se desarrollan en sitios diferentes pero cuya acción converge en un mismo fin.

Al respecto de los filmes de Williamson, Jean Mitry comenta que sus logros (montaje alternado) son todavía el empalme de escenas situadas una tras otra, pero la duración de cada una de ellas viene determinada por la duración del movimiento representado en los que, más que un montaje excelente, hay que reconocer el enorme progreso sobre la construcción mediante cuadros.

Edwin Porter rodó en 1906 *El ex convicto*, historia que narra cómo un industrial niega trabajo a un antiguo sentenciado. Para significar el drama y, sobre todo, para actuar sobre el espíritu del espectador, Porter insistió en diferenciar la situación de ambos hombres. Puede decirse, según Jean Mitry, que él llegó entonces a lo que hoy se llama *montaje contrastado*. A escenas de vida en el miserable ámbito del antiguo sentenciado que se opone a las escenas de vida lujosa en un interior burgués. Esta aplicación del montaje en una continuidad comparativa, cuya progresión descansaba en la alternancia de escenas, explica Mity, aporta un punto más al activo arte del cine.

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, pág. 322

❖ Griffith utiliza el montaje como medio de expresión

Griffith fue el primero en organizar el montaje, el primer plano y otros procedimientos, como medio de expresión. El sentido del espacio, la variedad de los puntos de vista (planos y ángulos) que nacieron con sus filmes y el dominio del montaje le permitieron elaborar la sintaxis fundamental del lenguaje fílmico. Jean Mitry atribuye a Griffith el conocimiento total de las posibilidades artísticas del cine (hasta ese momento), dice que el cine en sí aparece en 1915 con *El nacimiento de una nación*. En este filme Griffith demostraba que en cine las imágenes significan menos por lo que muestran, que por su organización, su ordenamiento y las relaciones de duración de los planos entre sí y respecto de su conjunto.

En 1916 *Intolerancia* otorga otro triunfo para Griffith, con este filme, ampliando los procedimientos del montaje entrecruzado y de las acciones paralelas, y llevando al mismo tiempo en cuatro épocas diferentes los efectos de la intolerancia social y religiosa, Griffith logra saltar constantemente de una a otra y proseguir, a través del espacio y del tiempo, las cuatro tragedias cuyos acontecimientos, sucediéndose unos sobre otros, se reforzaban simbólicamente.

Las cuatro historias que conforman *Intolerancia* eran llevadas de tal manera que podía pasarse alternativamente de una a otra sin interrumpir su progresión. En otras palabras, no se tomaba ninguna en el punto en que se había abandonado, sino en aquél al que el fragmento de la historia siguiente la había conducido dramáticamente.

Con los filmes anteriores, Griffith demuestra las posibilidades expresivas con que cuenta el montaje, pues ofrece una visión innovadora del ritmo y manejo del tiempo, al combinar historias que cobran sentido por la fuerza de las imágenes en conjunto. Sin embargo, Jean Mitry expresa, en su aspecto más general, que el montaje elaborado por Griffith se conforma con introducir relaciones de plano a plano en un ritmo apropiado, donde el símbolo sólo interviene a favor del relato. Mitry considera que los teóricos rusos son los que otorgan el carácter dialéctico al cine, gracias al montaje.

❖ El laboratorio experimental de Leo Kulechov

En el laboratorio experimental <sup>109</sup> Leo Kulechov, antiguo ayudante de Geo Bauer, sólo se proponía enseñar la puesta en escena e interpretación. No obstante, el estudio de los medios constructivos del filme y especialmente del montaje, le condujo a demostrar de una manera experimental las posibilidades relativas de las imágenes entre sí.

---

<sup>109</sup> El laboratorio experimental fue fundado y dirigido por Leo Kulechov. Entre los alumnos de este laboratorio se encontraban Vsevolod Pudovkin, Boris Barnet, Vladimir Vogel, Sergio Komarov, Anna Jojlova y Daronin. Jean Mitry, Op. cit., pág. 333.

Kulechov tomando un filme de Geo Bauer, recupera un primer plano del actor Iván Moszhukin, que en esa toma mostraba una mirada inexpresiva. Luego, empalmó la primera con un plano que mostraba un plato de sopa dispuesto en una esquina de la mesa. La segunda, con un plano del cadáver de un hombre tendido en tierra. La tercera, con el de una mujer semidesnuda, tendida en sofá en una pose vanidosa y lasciva. A continuación, poniendo uno detrás de otro estos tres fragmentos "objeto-sujeto", mostró el conjunto a espectadores no advertidos. Todos, de modo unánime, admiraron el talento de Moszhukin, que expresaba de maravilla los sentimientos sucesivos del hambre, la angustia y el deseo.<sup>110</sup>

Así se demostró que los espectadores veían lo que no existía realmente, pues Moszhukin (el actor) había sido inexpresivo en esa toma. El encadenamiento de sus percepciones sucesivas y relacionando cada detalle con un todo orgánico, construían lógicamente las relaciones necesarias y atribuían al actor lo que ellos habían experimentado como sentimiento al mirar esas tomas. El filme en su desarrollo emocional dialéctico, se construía en el espíritu del espectador a partir de la organización formal de las imágenes.

El experimento presentado por Kulechov, ejemplifica lo que el soviético S.M. Eisenstein denominaba montaje intelectual absoluto o cine-dialéctico; pues Kulechov al dar ese orden a las imágenes, condujo a los espectadores a relacionar los sujetos-objetos, armando un conjunto de ideas y a continuación una interpretación emocional.

### 2.2.1 FORMAS Y TEORÍAS DEL MONTAJE

La historia del cine desde finales de la década de 1910, y de las teorías cinematográficas desde sus orígenes, muestran la existencia de dos grandes tendencias que, bajo nombres de autores y escuelas diversas y adoptando variadas formas, se han opuesto de forma constante.

Una primera tendencia es la de todos los cineastas y teóricos para quienes el montaje, como técnica de producción (de sentido), se considera más o menos como el elemento dinámico del cine. "De acuerdo con la locución *montaje-soberano*, a veces utilizada para designar, entre las películas de la década de 1920, las que representaron esta tendencia (sobre todo las soviéticas), éste se apoya sobre una valoración muy fuerte del principio del montaje (es decir, en algunos casos extremos, sobre una sobre valoración de sus posibilidades)".<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> *Ibidem.*

<sup>111</sup> J. Aumont, et. al., *Estética del cine, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Editorial Paidós Comunicación, España, 1989, pág. 71.



La otra tendencia se funda sobre una desvalorización del montaje como tal, y la sumisión estricta de sus efectos a la instancia narrativa o a la representación realista del mundo, consideradas como el objeto esencial del cine. Esta tendencia, domina ampliamente en la mayor parte de la historia del cine, se describe bajo la idea de *transparencia* del discurso fílmico.

## LOS CINEASTAS SOVIÉTICOS:

### El efecto Kulechov

Con Kulechov, el filme se construía primero en el papel, la ejecución del guión técnico representaba una especie de montaje *a priori*. La diferencia entre el montaje y el guión era sólo material, determinada por el paso del proyecto escrito a la realidad filmada. Con los rusos la virtud creadora del montaje se sumaba a las posibilidades emocionales puestas en funcionamiento por Griffith. Las experiencias de Kulechov dieron nacimiento a las primeras teorías del cine elaboradas sobre el análisis de las posibilidades funcionales de un medio de expresión específicamente fílmico.

Mitry denomina el efecto Kulechov, como el proceso que afecta a la conciencia del espectador, producto de una *idea en imagen*, una idea ya estructuradas que se restablece en la superficie, tanto y tan bien que a través del filme el espectador percibe un *concepto*. El efecto Kulechov se convierte en algo realmente fílmico a partir del momento en que la relación objeto-sujeto, se efectúa sobre una relación emocional concreta.

Los cineastas soviéticos, especulando sobre el efecto Kulechov, llegaron a considerar a las *imágenes-ideas* como otros tantos signos. Empalmándolas, debía ser posible desarrollar ideas dialécticamente, construir una especie de discurso en el que las imágenes, acusando sólo ideas independientes de su contenido inmediato, no seguirían otro desarrollo que el impuesto por la lógica del discurso.<sup>112</sup>

### Pudovkin y su concepción de montaje lírico

Los cineastas soviéticos Eisenstein y Pudovkin procuraron, hacia fines del cine mudo, convertir al montaje en la forma esencial del lenguaje fílmico. El desarrollo lógico de la acción no era a menudo más que un hilo conductor, una base temática que permitía y suscitaba efectos de montaje.

Pudovkin emplea la *imagen símbolo* introduciéndola en la continuidad lógica de la acción y subordinada a las condiciones del relato aunque casi siempre mantenga el primer lugar en la significación de este relato. Esta forma de montaje es la que prevalece en la construcción cinematográfica que tiene por objeto el desarrollo de un tema de carácter

<sup>112</sup> Jean Mitry, Op. Cit., pág. 336

dramático o psicológico, es decir, más generalmente de una realidad de acontecimientos cuyas modalidades exigen un desenvolvimiento progresivo y continuo.

En los filmes de Pudovkin, dice Jean Mitry, puede observarse el montaje lírico, el cual contribuye al desarrollo descriptivo del relato, procurando informar pero, también, exaltar y magnificar. En el montaje lírico, los acontecimientos más significativos son fragmentados en una serie de planos muy cercanos, de tal modo que el montaje los presenta bajo todos los ángulos. Se trata de una manera de mostrar las cosas, de girar alrededor de ellas, de no perder nada de lo que ellas podrían revelar en el desarrollo de la historia. La intención de este tipo de montaje es exaltar el valor *significante* de los objetos.

Pudovkin expresa claramente su idea de montaje lírico, y sus intenciones en su obra titulada *La técnica del film*:

“Cuando nosotros nos detenemos ante una imagen real de la vida, debemos hacer cierto esfuerzo y emplear un cierto tiempo para ir de lo general a lo particular, para acrecentar nuestra atención hasta el momento en que comenzamos a observar y captar los detalles. Gracias al montaje, el film elimina este esfuerzo. El espectador de films es un observador ideal. Y es el realizador quien lo convierte en tal. En la revelación del detalle oculto hay un elemento de percepción el elemento creador que hace del trabajo del hombre un arte, el único elemento que otorga al espectáculo su valor final”.<sup>113</sup>

### Dziga Vertov y el montaje constructivo

El montaje de ideas o constructivo es una forma única que permite la elaboración de un filme en la mesa de montaje, es decir, *a posteriori*, pero que no es aplicable sino en los montajes de actualidades (por ejemplo en los noticieros). Este tipo de montaje fue propio de Dziga Vertov.

### S. M. Eisenstein: La creación a través del montaje

Eisenstein no formuló una teoría del montaje, sino muchas, cuya diferentes aplicaciones han tenido a menudo efectos contradictorios; sin embargo, la variedad e importancia de sus teorías permite una clasificación de las mismas con base en sus aspectos más significativos. De esta manera, se hablaría entonces del montaje de atracciones, el montaje intelectual absoluto o cine dialéctica, y la forma eisensteiniana más general que Jean Mitry denomina el montaje reflejo.

#### ❖ Concepto de montaje

<sup>113</sup> *Ibidem*, pág. 431. Lo subrayado es mío.

El montaje es para Eisenstein la fuerza creadora del cine, el medio por el cual las células individuales integran un conjunto cinematográfico vivo; el montaje es el principio de vida que da sentido a las tomas primarias. Eisenstein coloca al montaje muy por encima de la fotografía, en este aspecto coincidía con el teórico formativo Béla Baláz, en que "las imágenes sueltas son mera realidad. Sólo el montaje las convierte en verdades o falsedades".<sup>114</sup>

Eisenstein consideraba que el realizador puede dar a sus imágenes el contexto que desee, a través de un proceso formativo de compaginación conocido como montaje. Él consideraba que el montaje construye el significado discursivo o narrativo de imágenes ya estilizadas, controlando su ritmo y el contexto en el que aparecen. Eisenstein asigna al montaje la capacidad plena de hacer cine, porque confiere a las imágenes un diseño puramente mental.

#### ❖ Montaje intelectual absoluto o cine-dialéctico

Para Eisenstein, la realidad no tiene ningún interés fuera del sentido que se le da, de la lectura que se hace de ella; a partir de ahí, el cine se concibe como un instrumento de esa lectura. Considera que el cine debe reflejar esa realidad dando un juicio ideológico sobre ella.

Considera que la imagen símbolo es incitada a proseguir el desarrollo de una idea a partir de una descripción cualquiera. Para él, el montaje consiste en crear, mediante la relación de dos imágenes, una emoción-choque (acorde con el sentido de la acción) con el fin de determinar en el espíritu del espectador una idea y, a continuación, un conjunto de ideas, gracias a las cuales se puede conducir la obra hasta su fin emocional o dialéctico.

El símbolo no es ya, como en el montaje corriente, una imagen que interviene en la continuidad para esclarecer o modificar el sentido de la acción, sino solamente el residuo de una emoción-choque. Esta cristaliza en lo *dado en imagen* que momentáneamente se convierte en símbolo de la idea provocada. La imagen elegida no está cargada de sentido por una implicación que se refiera al drama; se le opone y provoca un contraste de donde nace una idea implicada por la relación lógica entre hechos sin relación inmediata. Se aprecia que más que inscribirse en la narración, se sirve de ella. La dialéctica no reside ya en el desarrollo psicológico o dramático de la acción sino en el encadenamiento de las ideas suscitadas por esta acción. Es, según Eisenstein, el camino de conocimiento trazado del vivo juego de las pasiones y aplicado a los medios específicos del filme.

Para Eisenstein, el interés del montaje no consiste en ser un modo particular de producir efectos, sino una manera de expresarse, un modo de comunicar ideas: determinar una idea mediante el choque de dos imágenes, despertar en la conciencia una

<sup>114</sup> J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, pág. 96

serie de ideas que creen un estado afectivo y luego, gracias a los sentimientos provocados, suscitar un estado de espíritu, una participación del espectador en los pensamientos que se han querido comunicarle.

El principio de la teoría del montaje intelectual absoluto o cine-dialéctico, del importante cineasta S.M. Eisenstein, consiste en involucrar al espectador, a tal grado, que tenga la impresión de haberse adherido libremente al sentido general del filme, que produjo en él una cadena de ideas y emociones; como si estas acciones fueran producto de su juicio y determinación personal. Sin embargo, dichas reacciones en el espectador obedecen al tipo de montaje y elocuencia del narrador.

#### ❖ El cine sonoro como juego contrapuntístico

Como ya se pudo observar, el montaje será para Eisenstein el principio central que rija toda producción de significaciones parciales producidas en un filme dado. Su reflexión en torno al *contrapunto audio-visual*, describe al cine sonoro como juego contrapuntístico, generaliza entre todos los elementos y parámetros fílmicos, tanto los de la imagen como los del sonido.

En la teoría eisensteiniana, los diversos elementos sonoros, palabras, ruidos, música, participan en igualdad con la imagen y, de modo autónomo, respecto a ella y a la constitución del sentido, según los casos refuerza, contradice o arma un discurso paralelo a la imagen.

La *Declaración sobre el sonido* que Eisenstein escribió, junto a Pudovkin y Aleksandrov, es un ejemplo de adaptabilidad de su teoría del montaje. Eisenstein sugiere de inmediato que los experimentos con el sonido no sincrónico conducirán a la creación de un contrapunto orquestal de imágenes visuales e imágenes auditivas. Ve en la banda sonora una forma de integrar diálogo e información, sin mencionar a la música en una forma muy superior a la del uso de subtítulos.<sup>115</sup>

#### ❖ Montaje de atracciones y montaje reflejo

El montaje de atracciones es una variante del montaje intelectual absoluto; se basa en la yuxtaposición de una imagen que significa cuando entra en contacto con la otra. La interacción que se produce entre estas dos unidades del discurso fílmico (imágenes cualesquiera) producen un conflicto visual y éste, a su vez, una idea o sentimiento en el espectador. Sin embargo, el punto de crítica y disputa hacia esta práctica, realizada por Eisenstein en filmes como *Octubre*, es que integraba imágenes fuera del contexto del filme, con la intención de crear sentido.

<sup>115</sup> J. Dudley Andrew, Op. Cit., pág. 59

En este montaje reflejo, Eisenstein sólo utiliza símbolos determinados por el contenido de la película. Se trata de un montaje de hechos significativos mantenidos y comprendidos en los límites del desarrollo lógico de la acción. Viriando a insertarse en un moento preciso, en un acontecimiento cualquiera para:

- a) Oponerse a éste, difiriendo su resolución.
- b) Determinar una reacción particular entre los hechos relacionados entre sí.
- c) Recordar por asociación un acontecimiento, comprendido en una fase precedente del drama y actuar de tal modo sobre la memoria y conciencia del espectador.

❖ André Bazin y el cine de la "transparencia"

"Cualquiera que sea el filme, su finalidad estriba en proporcionar la ilusión de asistir a sucesos reales que tienen lugar ante nosotros como en la vida cotidiana".  
André Bazin<sup>116</sup>

Ya hemos visto con los cineastas soviéticos que su concepción de montaje es sinónimo de columna vertebral del lenguaje fílmico; ahora expondré la visión de un importante teórico realista, André Bazin, quien otorga al montaje la condición de sumisión estricta para construir una narrativa realista del mundo.

Dice que, en la mayoría de los casos prácticos, mediante el montaje deben ordenarse lógicamente las tomas, planos y escenas, para formar un todo que será el filme. Procurando siempre que la narración sea lineal y no discontinua. Es decir, promulga la famosa idea de transparencia del discurso fílmico, que designa una estética particular de cine, según la cual el filme tiene como función esencial dejar ver los acontecimientos representados y no dejarse ver así mismo como filme.

❖ Montaje narrativo = montaje invisible

El montaje narrativo se presenta en la mayoría de los filmes, es un montaje al que podría llamarse invisible, porque nunca fuerza la lógica de lo concreto. La finalidad de este tipo de montaje es informar, testificar la presencia de los sujetos-objetos y contribuir al avance de la acción narrando de manera coherente y muy sencilla todos os acontecimientos.

Mitry, por ejemplo, cita el montaje narrativo de Hollywood como el descubrimiento del método para construir un mundo perfectamente ficticio. Considera que el dominio de

---

<sup>116</sup> J. Aumont, Op. Cit., pág. 74

Hollywood sobre este proceso es tan grande que, a menudo, uno queda completamente inmerso en el mundo del filme, porque su lógica es idéntica a la lógica perceptiva de nuestra vida cotidiana.

## 2.1.2 FUNCIONES DEL MONTAJE

Haciendo un breve recuento histórico (de lo ya comentado en los puntos 2.1 y 2.1.1) podemos resumir que todo tipo de montaje y utilización del mismo es de tipo productivo, aunque se presente bajo diferentes formas como el montaje narrativo, que es considerado por la descripción clásica del montaje como la primera función o función normal, porque asegura el encadenamiento de los elementos de acción convirtiéndose en un montaje invisible, transparente. El montaje expresivo o intelectual es el que tiende a partir de la confrontación a producir un efecto y se convierte en elemento esencial de la construcción del filme.

El montaje como principio es, por naturaleza, una técnica de producción (de significantes y emociones), por lo tanto se define siempre por sus funciones entre las cuales se distinguen las siguientes:

- ❖ **Funciones sintácticas.** El montaje asegura, entre los elementos, que une, relaciones formales, reconocibles como tales. Estas relaciones son de dos clases:
  - 1) **Efectos de enlace** entre dos planos sucesivos, que es lo que define la continuidad en el filme.
  - 2) **Efectos de alternancia**, que significa la simultaneidad (montaje alternado) de las historias dentro del filme, también se conoce a esta función como montaje paralelo.
- ❖ **Funciones Semánticas.** Esta función es la más importante y universal, porque abarca la producción del sentido denotada y de sentidos connotados. La primera se refiere esencialmente al espacio-tiempo que abarca lo que se describe con la categoría del montaje narrativo, su creación de espacio fílmico es la base. Por otra parte, la producción de sentidos denotados se da en los casos en que el montaje pone en relación dos elementos diferentes para producir un efecto de causalidad, de paralelismo, de comparación, etc. De hecho, como puede observarse, estas funciones semánticas han sido el punto polémico sobre el lugar y el valor del montaje según los diversas perspectivas de los cineastas soviéticos y los teóricos realistas a lo largo de la historia del cine.

- ❖ **Funciones rítmicas.** Presenta al ritmo fílmico como la superposición y combinación de dos ritmos de tipo heterogéneo. Los ritmos temporales se localizan en la banda sonora; los ritmos plásticos resultan de la organización de las superficies en el cuadro, de la distribución de intensidades luminosas, de los colores, etcétera.

## 2.2 LA NARRACIÓN CINEMATográfica

En la actualidad, con frecuencia la gente asiste al cine para ver una película que cuenta una historia, como si la relación entre cine y narración fuera innata al séptimo arte; sin embargo, la historia del cine nos explica que no es así. Al principio, el cine no estaba destinado a convertirse en un medio narrativo de comunicación masivo, se veía en él la posibilidad de ser un instrumento de investigación científica, un auxiliar idóneo para los reportajes o documentales, una prolongación de la fotografía y la pintura (aunque con la ventaja del movimiento) y en el más burdo de los casos, se veía en el cine una distracción ferial efímera. Durante algún tiempo el cine estuvo concebido como un medio de registro sin vocación para narrar historias.

El encuentro que se produjo entre el cine y la narración, tiene sus bases en tres razones que se relacionan con la materia de la propia expresión cinematográfica. Dice Jacques Aumont<sup>117</sup> que el cine por ser un medio de registro, posee la capacidad de mostrar los objetos fotografiados, mismos que se reconocen y se advierte en ellos un propósito implícito, porque todo objeto reconocible en una sociedad está cargado de valores y representaciones; todo objeto es, entonces, un discurso en sí mismo. Toda figuración y representación conduce a la narración, aunque sea primaria, por el peso del sistema social al que pertenece. Esta primera razón, la denomina Jacques Aumont como el concepto de *imagen móvil figurativa*.

La imagen en movimiento es una imagen en perpetua transformación, que deja observar el paso de un estado de lo representado a otro estado, es decir, todo lo que es filmado tiene una duración y puede ser transformado. Jacques Aumont sostiene que el encuentro del cine y la narración fue posible porque el cine ofrece a la ficción, a través de la imagen en movimiento, una duración y una transformación. Esta es, pues, la segunda razón.

La tercera razón, la búsqueda de legitimidad, surge de la posición del cine en sus inicios, la lucha por convertirlo en un arte con la posibilidad de contar historias de interés. Gracias a las aportaciones de teóricos-cineastas que entregaron sus reflexiones y prácticas cinematográficas, fue posible el desarrollo de las capacidades narrativas y estéticas del

---

<sup>117</sup> Jacques Aumont, *Estética del Cine...*, (Capítulo 3)

cine. De este último punto, se desprende un breve estudio que explica y justifica la existencia de la narración, dentro del cine, bajo el subtítulo de *Teorías sobre la narración cinematográfica*.

## 2.2.1 TEORÍAS SOBRE LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA

### ❖ Teorías miméticas de la narración

Las teorías miméticas conciben la narración como la representación de un espectáculo, el hecho de mostrar; toman como modelo el acto de la visión, un objeto de percepción que se presenta al ojo del espectador. David Bordwell<sup>118</sup> explica que, para esta teoría, la perspectiva en la amplitud de sus sentidos se consolida como el concepto principal para explicar la narración, las convenciones de la perspectiva se desarrollaron como recursos del relato. En la tradición mimética (la cual se puede ejemplificar claramente con la representación teatral), narración equivalente a mostrar, y recepción equivalente a percibir. El significado narrativo se transmite a través de un espectáculo idealizado y una percepción también idealizada.

La literatura también se vio influenciada por esta teoría mimética; la poesía y la prosa de ficción (durante los siglos XVI y XVII) se consideraban términos miméticos. Bajo esta teoría, la novela se estructuraba como una serie de escenas, tal como sucedía en el teatro. Elizabeth Bowen, compara a la novela con un *ojo-cámara*, dice que el novelista se parece al cineasta. En la tradición mimética de la narración, es común la comparación entre la narración literaria y el filme.

### ❖ La analogía entre ojo y cámara

La teoría fílmica anterior a 1960, plantea una teoría de la narración basada en la tradición mimética. Toma en cuenta que al cine se le reconocía como un espectáculo fotografiado, en el que los cambios de posición de la cámara seleccionan y realizan ciertos detalles. Así, la primera teoría fílmica tradicional se apoya en la tradición mimética y madurando los conceptos transforma al cine en un *ojo perspectivístico*, dice David Bordwell, al que se puede denominar también el observador invisible.

De esta forma, un filme narrativo representa los acontecimientos de la historia a través de la visión de un testigo invisible o imaginario. La formulación más explícita al

---

<sup>118</sup> David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Ediciones Paidós Comunicación, España, 1985. Primera parte.



respecto la realiza V. I. Pudovkin en su libro *Film Technique*. Según Pudovkin, la lente de la cámara representa los ojos de un observador implícito que ve la acción.

Autores posteriores llegaron a ver la propia cámara como la narradora de la historia de la película, el *punto de vista* del narrador en la acción. En consecuencia, el modelo del testigo invisible se convirtió en la respuesta para todo por parte de la teoría fílmica clásica, incluyendo problemas relacionados con el espacio el autor, el punto de vista y la narración.

Pudovkin afirmaba que utilizando las percepciones del observador invisible, el estilo fílmico podía imitar la experiencia ordinaria. El plano correspondería a un dato perceptual en bruto; el montaje imitaría, a un proceso psicológico, el de cambio de atención. Partiendo de esta reflexión pongamos el siguiente ejemplo: dos personajes se encuentran sentados a la mesa, charlando y bebiendo café, este sería el equivalente al plano o dato perceptual en bruto. Hay un corte y entra a cuadro un tercer personajes, que con la mirada busca a alguien; en este momento el espectador atiende los movimientos de este nuevo personaje y olvida por nos segundos a los individuos que charlaban en el café. Concluiremos entonces, que el orden de las escenas delimitado por el montaje, imita al proceso psicológico del cambio de atención.

En consecuencia, se comprende no sólo lo que el observador invisible ve, sino la forma en que interpreta el entorno. Sin embargo, el modelo del testigo imaginario olvida que en el cine la narración de ficción comienza no con el encuadre de una acción preexistente, sino con la construcción de la acción.

El modelo del observador invisible proporcionó a la teoría fílmica clásica, un concepto rudimentario de la representación narrativa, aportaciones con respecto a las propiedades de la visión perspectiva, y la idea de que la cámara es un testigo ideal. Pero el modelo se basó excesivamente en la analogía entre ojo y cámara y dejó en segundo término el papel narrativo de otras técnicas fílmicas.

#### ❖ Eisenstein: la narración como escenografía

Eisenstein simpatizó con la tradición mimética, pues concebía la idea de que el cine es un espectáculo calculado para un espectador. La elaboración de sus escenografías así lo comprueba. Eisenstein intentó hacer del escenario un vehículo para una narración omnisciente, siempre presente.

La teoría de Eisenstein es expresionista en cuanto observa la narración como un proceso en el que se manifiesta alguna cualidad esencialmente emocional de la historia. A lo largo de su carrera insistió en que la representación no implica una descripción simple y plana, sino un aumento del significado y la emoción de lo que se describía. Eisenstein,

influido sobre todo por el teatro experimental soviético, otorgaba gran valor a las teorías del movimiento corporal y la expresividad misma que se podía obtener de éste. Para él, la narración cinematográfica es una representación expresiva de la acción de la historia.

Su versión de la teoría mimética se hace más explícita en las notas, ensayos y conferencias de 1932 a 1947. Eisenstein considera que el tema puede intensificarse con la actuación<sup>119</sup> de los personajes. Al buscar el despliegue expresivo máximo de una escena emocional, convierte la representación entera en una interpretación de la narración del hecho emocional dado.

El trabajo de Eisenstein proporcionó conceptos como que el suceso pro fílmico es ya narrativo y que las técnicas fílmicas, como instrumentos potencialmente equivalentes, permiten al espectador construir la historia a partir de estímulos. Todo lo anterior son bloques indispensables para la construcción de una adecuada teoría de narración cinematográfica.

#### ❖ Teorías diegéticas de la narración

La narración diegética es la simple o pura narrativa, que se fundamenta en la lingüística. El desarrollo de las teorías diegéticas de la narración están vinculadas con el estructuralismo, sosteniendo en las aportaciones de Roland Barthes y Ferdinand Saussure. Saussure declaraba que la lingüística podría formar la base de una ciencia más general de los signos, la semiología. Barthes siguiendo la escuela de Saussure declaró que todas las narraciones dependen de códigos lingüísticos, tras un análisis de la estructura narrativa, Barthes considera a la narración como una transmisión del emisor al receptor.

La influencia de esta tradición en la teoría fílmica se presenta, por primera vez, con los formalistas rusos, quienes exploraron las analogías entre lenguaje y cine de manera detallada. El resultado de ese estudio fue el descubrimiento del uso poético del cine, paralelo al uso literario del lenguaje que ellos proponían para los textos verbales. Yuri Tynianov equiparaba el plano a la línea de un verso y buscó los equivalentes cinematográficos de epítetos, símiles, metáforas y otros elementos poéticos. Boris Eichenbaum consideró que el cine tenía una base lingüística en diversas formas, principalmente con respecto al discurso interno. Según Eichenbaum, la estilística del cine se basaría en una sintaxis fílmica, la forma en que los planos deberían unirse en frases y oraciones.<sup>120</sup>

<sup>119</sup> Dentro de la puesta en escena la figura humana es central, explica Eisenstein, la representación global del personaje por parte del actor y la acción física más marcada de la representación (los movimientos individuales), son dos aspectos que intensifican aún más el tema. David Bordwell, Op. Cit., pág 14.

<sup>120</sup> *Ibidem*, pág. 17

#### ❖ La narración fílmica como metalenguaje

David Bordwell resume y explica cómo Colin MacCabe trata la narrativa dominante en el cine; dice que un metalenguaje, habla sobre un lenguaje objeto y lo transforma en contenido al nombrar el lenguaje objeto. Según MacCabe, el personaje habla pero su discurso viene siempre estructurado por la cámara, que es la que muestra lo que pasa.

El proyecto de MacCabe es estructuralista, incide sobre los niveles de codificación del texto, proclama que el signo lingüístico está construido por operaciones diferenciales y define el discurso como un conjunto de oposiciones significativas. MacCabe expresa que lo que vemos en una película de ficción normal tiene mayor fuerza narrativa de lo que oímos.

#### ❖ La narración fílmica como enunciación

Christian Metz asumía el filme, o algún pasaje de él, como un enunciado. Propone que el cine como institución tiene una dimensión enunciativa en virtud de las intenciones del cineasta, las influencias que éste ejerce sobre el público en general, etc., Metz dice que el filme es discursivo, pero que se presenta como una historia. Por otra parte, Alain Bergala considera el enunciado como el suceso pro fílmico, la acción filmada; la enunciación queda identificada con el trabajo de la cámara y el montaje; estos dos elementos se convierten, pues, en las bases principales de la enunciación.

La teoría de la enunciación ha proporcionado un mayor ímpetu al estudio detallado del estilo fílmico, y ha orillado a los cinéfilos a pensar en la narración de formas más sofisticadas. El estudio de esos aspectos se desarrolla a lo largo de este apartado.

### 2.2.2 PRINCIPIOS DE LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA

En el cine de ficción, la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de iniciar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador. En consecuencia, el filme no sólo narra cuando el argumento organiza la información de la historia; la narración incluye también los procesos estilísticos. La narración es la interacción dinámica entre la transmisión de información de la historia por parte del argumento y el movimiento, la elevación y el conjunto estilístico.

#### ❖ Historia, argumento y estilo

La historia es el resultado de captar narrativas, aplicar esquemas y estructuras y comprobar hipótesis, la historia, aunque imaginaria, no es caprichosa ni arbitraria; el observador la construye basándose en:

- a. Esquemas prototípicos. Tipos de personas, acciones o localizaciones identificables.
- b. Esquemas plantilla. Principalmente la historia canónica.
- c. Esquemas procesales. Una búsqueda de motivaciones adecuadas y relaciones de causalidad tiempo y espacio.

La historia de una película nunca está materialmente presente en la pantalla o banda sonora. La historia, escribe Tynianov, "sólo se puede adivinar, pero no viene dada". El argumento es la organización real y la representación de la historia en la película. El argumento es un sistema, porque organiza los componentes (acontecimientos de la historia y la exposición de los asuntos) según principios específicos; argumento es la denominación que se emplea para la arquitectura de la presentación de la historia por parte del filme.

El estilo constituye, al igual que el argumento, un sistema que moviliza otro tipo de componentes como las utilizaciones específicas de las técnicas fílmicas según principios de organización del cineasta. El estilo interactúa con el argumento en diversas formas. El argumento entiende el filme como proceso dramático; el estilo como proceso técnico.

El objetivo del argumento es guiarnos para construir la historia en una forma específica, haciéndonos crear expectativas concretas en este o aquel punto, provocando curiosidad, suspenso o sorpresa a lo largo del filme. El argumento es la dramaturgia del filme de ficción, el conjunto organizado de claves que disponen al espectador para inferir y ensamblar la información de la historia. El sistema de argumento controla el sistema estilístico, el estilo únicamente apoya al argumento, sin embargo, es un factor importante porque puede adoptar formas no justificadas por la manipulación de la información de la historia por parte del argumento.

Tres tipos de principios relacionan el argumento con la historia:

- 1) Lógica narrativa. Al construir una historia, el preceptor define algunos fenómenos como acontecimientos mientras construye relaciones entre ellos. Estas relaciones son principalmente de causalidad. Un acontecimiento se asume como consecuencia de otro acontecimiento, de un rasgo del personaje o de alguna ley general. El argumento puede facilitar este proceso alentando a los espectadores, sistemáticamente para que hagan inferencias causales lineales; también puede disponer los acontecimientos de tal forma que impidan o compliquen la construcción de relaciones causales. La lógica narrativa incluye también un principio más abstracto de similitud y diferencia, que David Bordwell llama

paralelismo. Lo que debe contemplarse como un acontecimiento, una causa, un efecto, una similitud o una diferencia, se determinará dentro del contexto de cada filme específico.

- 2) Tiempo. El argumento puede proporcionar claves para construir los acontecimientos de la historia en cualquier secuencia. El argumento puede sugerir los sucesos de la narración como si sucedieran virtualmente en cualquier espacio de tiempo (duración) y puede señalar acontecimientos que la historia como produciéndose cualquier número de veces (frecuencia). Todos estos aspectos pueden ayudar o impedir la construcción por parte del observador acerca del tiempo de la historia.
- 3) Espacio. Los acontecimientos de la historia pueden representarse como si sucedieran en un encuadre espacial de referencia, por vago o abstracto que sea. El argumento puede facilitar la construcción del espacio de la historia informando al espectador de los entornos relevantes y las posiciones y caminos asumidos por los agentes de la historia.

Cualquier imagen o sonido puede contribuir a la narración, pero el espectador también puede atender a un elemento por su pura importancia perceptual. Roland Barthes<sup>121</sup> habla del tercer significado de una película, uno que está más allá de la denotación y connotación: la esfera en la que las líneas casuales, colores, expresiones y texturas se convierten en *compañeros de viaje* de la historia.

David Bordwell explica que Kristin Thompson ha identificado estos elementos como *excesos*, es decir, material que puede aparecer perceptualmente pero que no encaja en modelos narrativos o estilísticos. Sin embargo, aunque Thompson denomina al tercer significado como *excesos*, reconoce que estos elementos pueden ofrecer una forma útil de entrar en el conjunto del trabajo formal del filme, pues la percepción de un filme incluye *excesos* implica una conciencia de las estructuras, permitiendo al espectador mirar más profundamente dentro de la película, renovando su habilidad para intrigarse o interesarse más por el contenido.

#### ❖ Comprensión narrativa

Para darle sentido a una película, el espectador debe hacer algo más que percibir el movimiento, interpretar las imágenes y el sonido como representación de un mundo en tres dimensiones, y comprender el lenguaje oral y escrito. El espectador debe tomar como objetivo principal la interpretación de una historia más o menos inteligible.

<sup>121</sup> Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1982. "El tercer sentido" pág. 49-67.

Comprender una narración requiere asignarle cierta coherencia. En el nivel local, el espectador puede captar las relaciones de los personajes, las frases del diálogo, relaciones entre los planos, etc., lo anterior significa que el espectador debe comprobar la información narrativa en busca de coherencia. El observador encuentra también la unidad buscando la relevancia, comprobando cada acontecimiento por su pertenencia a la acción que la película, la escena o la acción del personaje parece exponer básicamente. Este criterio general dirige la actividad perceptual a través de anticipaciones e hipótesis, que, a su vez modifican los datos suministrados por la película.<sup>122</sup>

Al intentar comprender un filme narrativo, el espectador intenta entender la continuidad fílmica como un conjunto de acontecimientos que ocurren en escenarios definidos y unificados por principios de temporalidad y causalidad. Entender la historia del filme es entender qué, dónde, cuándo y por qué sucede. De ahí que los esquemas sobre acontecimientos, localizaciones, tiempo y causa / efecto puedan convertirse en pertinentes para dar sentido a un filme narrativo.

“En nuestra cultura, el preceptor de un filme narrativo llega armado y activo a la tarea”<sup>123</sup>, su objetivo será construir una historia entendible, para hacerlo, dice David Bordwell, el receptor aplica los esquemas narrativos que definen los acontecimientos también narrativos y los unifica por medio de los principios de causalidad, tiempo y espacio. Los prototipos de la historia y los esquemas estructurales de la historia canónica<sup>124</sup> ayudan también en este esfuerzo por organizar el material presentado.

❖ Duración. Existen tres variables:

- 1) Duración de la historia, es el tiempo que el espectador supone que requiere la acción: un año, un día, una semana, horas, un siglo, etc.
- 2) Duración del argumento, es la presentación de los espacios de tiempo que la película dramatiza.
- 3) Duración de pantalla o tiempo de proyección, la acción puede durar 10 años, el argumento días o meses, pero la película presenta estas duraciones en el intervalo de 90 minutos en promedio.

<sup>122</sup> David Bordwell, Op. Cit.

<sup>123</sup> Ibidem, pág. 39

<sup>124</sup> Casi todos los que investigan sobre la comprensión de la historia están de acuerdo en que la estructura de patrón más común puede articularse como una forma de *historia canónica*, algo así como: introducción del escenario y los personajes-explicación del estado de las cosas-la acción se complica-se suceden los acontecimientos-desenlace-fin. Historia canónica: Exposición-nudo-desenlace.

## 2.2.3 NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA Y ESPACIO

El concepto de la posición ha dominado el estudio del espacio fílmico; (2.2.1 Teorías de la narración), cada imagen se atribuye a un observador invisible encarnado en la cámara, siendo este narrador y observador. Sin embargo, en el espacio cinematográfico interviene algo más que los efectos de la posición y la perspectiva, dar una visión más global es la intención de este punto.

### ❖ Frecuencia temporal

Los autores de *El relato cinematográfico* explican que el espectador supone que los acontecimientos de la historia son sucesos únicos, pero la realidad es que en el filme un suceso puede representarse en el argumento un indefinido número de veces. Hay filmes en los que no se relata ni se escenifica un acontecimiento, pero se puede deducir lo que ha ocurrido con base en escenas anteriores o por un conocimiento de cultura general.

La mayoría de las veces los acontecimientos menos interesantes se tratan así. Se presentan casos en los que un acontecimiento de la historia no se relata, pero si se escenifica<sup>125</sup>. En general en el cine narrativo muchos acontecimientos se mencionan una o varias veces, sin ser representados. La narración clásica relata una o varias veces un acontecimiento significativo de la historia y además lo dramatiza.

Los acontecimientos pueden relatarse por medio de un diálogo entre personajes o a través de un *flashback*. Esta dinámica en el cine se justifica, porque el conjunto de tiempo del filme limita la memoria, la capacidad del espectador para armar una historia coherente depende de las referencias repetidas de ciertos acontecimientos por parte de la historia. Para mantener clara la línea de acción, la narración cinematográfica debe, entonces, reiterar los puntos causales, temporales y espaciales más importantes de la historia.

### ❖ El espacio fílmico

En un relato fílmico el espacio ésta constantemente presente, pues a lo largo de la narración cinematográfica se contiene la situación descrita (el cuadro de situación en el que se produce la acción), por lo tanto la información relativa a los puntos de espacio aparece dispersa en todo el filme. André Gaudreault<sup>126</sup> explica que el cine se basa en la presentación simultánea (en sincronía) de elementos informacionales. En el cine, es muy difícil abstraer la acción de su cuadro situacional, es decir, del cuadro especial en el cual se desarrolla cada uno de los acontecimientos que constituyen la trama de la historia.

<sup>125</sup> Las películas del cine narrativo anterior a 1908, eliminan totalmente el relato y se basan por completo en la dramatización. *La narración en el cine de ficción*, pág. 79.

<sup>126</sup> André Gaudreault, Francois Jost, *El relato cinematográfico*.

El filme ofrece claves que dice Bordwell, el espectador utiliza aplicando aquellos conjuntos de conocimientos llamados esquemas, así guiado por estos esquemas el espectador asume las acciones y deduce hipótesis sobre los acontecimientos de la historia; lo anterior con base en el material presentado en el filme. Como ya se había comentado (Historia, argumento, estilo, Capítulo 2, subcapítulo 2.2.2), la narración del filme se organiza en un argumento que indica al espectador que construya una historia según los esquemas de la lógica, el tiempo y el espacio. El estilo del filme apoya la construcción de la historia como parte de la composición.

El estudio de la percepción espacial debe realizarse bajo las normas de la teoría constructivista, la cual plantea al espectador como constantemente activo, aplicando prototipos, encajando elementos en macro estructuras que sufren cambios, revisando y tratando de dar sentido al material presentado por el filme.

El campo es la medida espacial del encuadre, que tiene la posibilidad de cambiar y avanzar gracias al *fuera de campo* como medida temporal, es decir, "cada sucesión de planos actualiza y organiza un espacio que anteriormente estaba fuera de campo. El aquí ahora del plano en curso no es sino el allá del plano anterior, mientras que el allá del plano en curso se convertirá pronto en un aquí-ahora".<sup>127</sup> Estas articulaciones son parte del potencial narrativo del cine, pues ponen en juego la facultad del filme para acceder a diversos tipos de proposiciones narrativas.

#### ❖ Espacio de plano, montaje y sonido

El espacio escenográfico de una película se construye a partir de tres tipos de indicios: espacio de los planos, espacio del montaje y espacio del sonido. Cada uno de estos grupos implica también la representación del espacio en la pantalla o fuera de ella.

## 2.2.4 NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA Y TIEMPO

Al ver una película, el espectador se somete a una forma temporal programada. En circunstancias normales, la película controla totalmente el orden, la frecuencia y la duración de la presentación de los acontecimientos. El espectador del filme en una sala cinematográfica (hago esta aclaración, porque en el video-tape sí es posible), no puede evitar los fragmentos aburridos, ni volver a ver los más complejos, retroceder a un pasaje o situarse de golpe al final o principio de la película. Debido a ello, una película narrativa funciona de forma bastante directa dentro de los límites de la capacidad cognitivo-perceptual del espectador. El cine en muchos procesos de la narración depende del tiempo.

<sup>127</sup> André Gaudreault, Op. Cit., pág. 95



❖ Características de la construcción temporal

"El significante cinematográfico no tiene marcas formales que puedan caracterizar su temporalidad, ni siquiera equivalentes de los monemas independientes, los elementos léxicos especializados del lenguaje (ayer, hoy, mañana, etc.)"<sup>128</sup>. Las relaciones temporales de la historia se extraen por deducción, es decir, el espectador coloca los esquemas en los indicios ofrecidos por la narración. Este proceso de deducción por parte del espectador, se basa en tres aspectos temporales: el orden de los acontecimientos, su frecuencia y su duración.

ORDEN TEMPORAL. En la historia los hechos suceden simultáneamente (el acontecimiento 1 sucede mientras el 2 está sucediendo) o sucesivamente (el acontecimiento 2 sucede después del acontecimiento 1). Las combinaciones estilísticas de cómo suceden los hechos produce cuatro posibilidades generales:

- a. Acontecimientos simultáneos en la historia, presentación simultánea en el argumento.
- b. Acontecimientos sucesivos en la historia, presentación simultánea en el argumento.
- c. Acontecimientos simultáneos en la historia, presentación sucesiva en el argumento.
- d. Acontecimientos sucesivos en la historia, presentación sucesiva en el argumento.<sup>129</sup>

La historia esta formada, dice David Bordwell, por una serie de acciones cronológicas, el argumento puede seguir la cronología 1-2-3 o mezclar los acontecimientos 1-3-2, 2-1-3, 3-2-1, etc. El *flashback*, por ejemplo, en el que un acontecimiento previo a la historia (1) se coloca más tarde en el argumento (produciendo digamos un 2-1-3); algunas veces la trama del filme se desarrolla a través de breves *flashback*, revelando datos o situaciones que esclarecen la historia.

FLASHBACK-FLASHFORWARD. Muchas secuencias de *flashback* están motivadas por algún grado de representación del recuerdo de un personaje. El *flashback* (externo, según denominación de Bordwell) representa acontecimientos que ocurrieron antes del primer suceso representado en el argumento. De forma alternativa, el *flashback* (interno) puede desarrollar acontecimientos que ocurren dentro del límite temporal del propio argumento, tras el suceso inicial representado. Tanto el *flashback* interno como el externo, están motivados psicológicamente como recuerdo de un personaje. La narración motiva la presencia del *flashback* de una manera realista para dar oportunidad al espectador de pensar o sentir que está escuchando y mirando los recuerdos de un personaje.

<sup>128</sup> *Ibidem*, pág. 76-77.

<sup>129</sup> *Ibidem*, pág. 77

El *flashforward* constituye aportes narrativos auto conscientes hacia el espectador; es comunicativo, pues permite mirar el resultado antes de captar toda la cadena causal que conduce hasta él. El *flashforward* es un movimiento anticipatorio del argumento, un avance ambiguamente comunicativo. El cine narrativo clásico no hace uso de él; en cambio, el cine de arte y ensayo lo utiliza con frecuencia.

**ESPACIO DEL PLANO.** La construcción del plano se vincula con los objetos y las relaciones espaciales en las cuales intervienen los contornos (de las personas u objetos), las diferencias de textura, la perspectiva atmosférica, el prototipo del tamaño, la iluminación (luces y sombras), el color y el movimiento.

**ESPACIO DEL MONTAJE.** Los autores de *El relato cinematográfico* sugieren que el espectador construye el espacio entre planos basándose en la anticipación y la memoria, apoyándose en los esquemas causa-efecto y creando una idea general de lo que mira. Los cortes y orden que otorga el montaje (en las escenas y planos) favorecen el reconocimiento de los factores narrativos. El espacio de una serie de planos dependerá entonces del tipo de montaje (véase 2.1 Montaje) y lo que éste pretende favorecer o resaltar en el filme.

**ESPACIO SONORO.** Los factores auditivos también construyen el espacio, pues la figura y el terreno también existen en el sonido. En la mayoría de las películas el habla parece ocupar el primer plano (ya que se procura que la voz de los actores sea muy clara), porque en la información espacial la vista es superior al oído en el sistema sensitivo humano. El espectador recurre a la simplicidad de las hipótesis y asume un nexo directo entre la claridad acústica hace evidente que la espacialidad del sonido en el cine sea algo tan importante y manejable como la imagen.

## 2.2.5 MODOS HISTÓRICOS DE NARRACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Resulta útil estudiar cómo han surgido algunas opciones narrativas distintas dentro de las diversas tradiciones cinematográficas. Un modo narrativo es un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativas históricamente distintas. Los conjuntos de normas proporcionan bases históricas concretas para los actos de observación de filmes, que son considerados por Bordwell, como modos de narración.

Los modos narrativos que se plantearan en los siguientes puntos son cine narrativo clásico (el ejemplo de Hollywood) y cine de arte y ensayo; ambos servirán para explicar el nacimiento del cine de vanguardia, que se abordara también en este capítulo, como base para comprender las importantes e innovadoras aportaciones de Luis Buñuel y Jean Cocteau.

❖ La narración clásica: el ejemplo de Hollywood

En el cine de ficción predomina un modo de narración que puede denominarse como cine corriente, dominante o clásico, que se presenta en las películas ordinarias, de visión fácilmente comprensible. El ejemplo de este tipo de narración clásica será el cine de los estudios de Hollywood, que nos permite definirle como una configuración específica de opciones normalizadas pues marca claramente su temática, siempre con la misma estabilidad y uniformidad para representar la historia, manipular las posibilidades del argumento y estilo, en la construcción y la narración de todos sus filmes.

La narración cinematográfica clásica es la que se configura según la *historia canónica*, donde la dependencia de la causalidad recae en el personaje y la definición de la acción es un intento de conseguir un objeto. En el nivel del argumento, el filme clásico respeta el *modelo canónico*<sup>130</sup>; en la historia la causalidad es el principio unificador, las configuraciones espaciales se motivan por el realismo y, el plazo temporal define la duración dramática como el tiempo que se necesita para conseguir o fracasar en la consecución del objetivo.

El argumento clásico presenta una estructura causal doble: una que implica un romance y otra que implica la esfera del trabajo, la guerra, una misión o búsqueda, otras relaciones personales, etc. Cada línea tiene un objetivo, obstáculos y clímax. El argumento siempre está dividido en segmentos.

La película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos; en el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución de los objetivos. El medio causal principal es el personaje, un individuo diferenciado, con cualidades, rasgos y conductas evidentes.

A este tipo de narración que se centra en el personaje se le denomina *start sistem*, pues tiene como una de sus funciones la creación de un prototipo de personaje general para estrella, que luego, a su vez, se adapta a las necesidades específicas de un papel. El protagonista se convierte en el agente principal causal, el objetivo principal de identificación del público.

La narración de Hollywood, demarca claramente sus escenas según el criterio neoclásico: unidad de tiempo (duración continua o coherente intermitente), de espacio (una localización definible) y de acción (una fase distintiva causa efecto). La secuencia de montaje suele funcionar como un resumen tradicional, que condensa un solo desarrollo causal. Puede percibirse entonces una linealidad en la construcción clásica.

<sup>130</sup> Introducción del escenario y los personajes-explicación del estado de las cosas-la acción se complica-se suceden los acontecimientos-desenlace-fin.

El filme clásico se mueve hacia una creciente conciencia de la verdad absoluta. Las narraciones hollywoodenses son altamente redundantes. El final de la película es la conclusión lógica de una serie de acontecimientos, el efecto final de la causa inicial o la revelación de la verdad. Sin embargo, se tiende a llegar a un final feliz.

La narración clásica conoce todo lo que sucederá en el filme, es altamente comunicativa y no reconoce que se dirige al público. La comunicabilidad de la narración clásica es evidente por la forma en que maneja los vacíos. Si se realiza un salto en el tiempo una secuencia de montaje o un fragmento de diálogo entre personajes, se informa a los espectadores. El manejo del espacio y el tiempo en la narración clásica convierte al mundo de la historia en una construcción internamente coherente en la que la narración parece avanzar desde el exterior. La narración clásica depende de la noción de observador invisible.

Las tres siguientes posiciones generales describen la narración cinematográfica clásica:

- 1) En su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento.
- 2) En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia.
- 3) El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento.

El estilo clásico hollywoodense recombinará en sus películas recursos familiares con pautas bastante previsibles, y de acuerdo con las demandas del argumento. El espectador comprenderá fácilmente este estilo, porque ésta orientado en el tiempo y el espacio. Las principales innovaciones de una película hollywoodense se dan en el nivel de la historia (lo que se conoce como historias nuevas). Este tipo de construcción, aunque cambiando un poco con el tiempo, permanecen desde 1917, la estabilidad y uniformidad de la narración de Hollywood me guía a denominarla como narración cinematográfica clásica.

❖ La narración cinematográfica de arte y ensayo

Con la clasificación de narración de arte y ensayo es como se reconoce al conjunto de películas que apelan a normas de argumentos y estilo que difieren del filme clásico, es una forma de denominar los intentos y logros de los cineastas que apuntan a la creación de novedades narrativas y estilísticas en el cine.

La narratividad de arte y ensayo se apoya en la modernidad literaria y cuestiona la definición de lo real, argumentando que las leyes del mundo pueden no ser conocidas, que la psicología personal puede ser indeterminada, que la estética exige apoderarse de medios de expresión flexibles (nuevas técnicas, cortes inesperados, tomas largas, etc.) a la vez que se puede aumentar la dimensión simbólica del filme.

El filme de arte y ensayo tiene múltiples facetas; la primera fue su tendencia al realismo. En las películas se trataban asuntos reales (cotidianos), problemas psicológicos (como la alienación y falta de comunicación); la puesta en escena rompía con los esquemas de iluminación hollywoodense, pues se filmaba en locaciones naturales. Incluso, en algunos filmes se empleaban actores no profesionales para conseguir una adecuación de la conducta.

El cine de arte y ensayo se distingue del cine clásico, entre otras cosas, por su muy particular forma narrativa. A diferencia del cine clásico, carece de una narración lógica, causal continua y de argumentos explícitos. El cine de arte y ensayo generalmente elimina o minimiza los plazos temporales, crea vacíos inconcretos e hipótesis poco rigurosas sobre las acciones futuras y facilita una aproximación de finales abiertos a la causalidad en general.

Los personajes prototipo del cine de arte y ensayo suelen no ser muy definidos tanto individualmente como en sus motivos y objetivos. Los protagonistas pueden actuar incoherentemente o cuestionarse a sí mismos respecto a sus propósitos; se mueven (por decirlo de alguna manera) pasivamente de una situación a otra sin mantener una rígida ruta hacia su objetivo. Por tal motivo, la biografía de un individuo o la crónica de un fragmento de vida, resultan posibilidades idóneas.

En el capítulo 10 del libro *La narración en el cine de ficción*, se plantea claramente cuál es la temática esencial del cine de arte y ensayo; se dice que su intento es manifestar juicios sobre la vida moderna y la condición humana, por lo tanto la situación límite es muy común. El impulso causal del filme de arte y ensayo, deriva del reconocimiento por parte del protagonista que se enfrenta a una crisis de significado existencial. La importancia de la concentración existencial de la situación motiva a que los personajes expresen y expliquen sus estados mentales; las puestas en escena de este tipo de cine, también dan a conocer el estado de ánimo del personaje.

La narración de arte y ensayo emplea algunos tipos de subjetividad como sueños, recuerdos, alucinaciones, ensueños, fantasmas y otras actividades mentales que pueden materializarse en la imagen o la banda sonora. Las *investigación* del interior del personaje se convierte en el principal material temático del filme, fuente primaria de expectación, curiosidad, suspenso y sorpresa.

Dentro del cine de arte y ensayo la narración es abierta, los *ganchos* del diálogo de la construcción clásica son sustituidos (no como regla general) por enlaces simbólicos, utilizando la ambigüedad como una estrategia estética. En este tipo de cine, el concepto de autor tiene una función formal que no poseía el sistema de estudio de Hollywood, pues se reconoce no al filme como un producto aislado, sino como la obra de un artista.

"Finalmente la narración del cine de arte y ensayo no sólo exige comprensión denotativa, sino también lectura connotativa, un nivel más alto de interpretación... dicho crudamente, el eslogan procesal de la narración de cine de arte y ensayo podría ser: Interprete esta película, pero hágalo maximizando la ambigüedad".<sup>131</sup>

#### ❖ El cine de arte y ensayo en la historia

Colocar los modos de narración cinematográfica dentro de un contexto histórico revela algunas opciones narrativas como más probables en unos momentos que en otros. La narración de arte y ensayo ha devenido de manera coherente definiéndose en parte como una desviación de la narrativa clásica; se trata de la oposición histórica con Hollywood, dentro de diversas industrias fílmicas nacionales de la época muda y sostenida por conceptos tomados de la modernidad en el teatro y la literatura.

Durante los años veinte, cuando el arte moderno influyó fuertemente en el cine de vanguardia (véase 1.2 Principales exponente surrealistas, Luis Buñuel y Man Ray), se preparó el terreno para las convenciones del realismo expresivo y la intervención narrativa abierta. La influencia del filme *El gabinete del doctor Caligari* se debió al uso de técnicas teatrales (escenarios distorsionados, interpretación sobre actuada) para presentar estado subjetivos, aplicando ambigüedad a la estructura narrativa entera.

En Francia, la escuela impresionista cultivó un conjunto de recursos para la representación de los estados interiores del personaje; los cineastas franceses, al igual que los alemanes, estudiaron e investigaron formas de transmitir sentimientos y pensamientos de sus personajes. En el mismo período, filmes surrealistas como *Un perro andaluz*, "en su juego salvaje con las convenciones narrativas tradicionales, abrió nuevos caminos para la consecución de la ambigüedad narrativa".<sup>132</sup>

## 2.2.6 EL RÓTULO EN EL CINE MUDO

En el cine mudo, con la desaparición del presentador, los rótulos o inter títulos se fueron multiplicando paulatinamente. Al introducir la palabra en la imagen, cambió el status artístico del cine, ya que antes del rótulo el presentador era el que procedía a

<sup>131</sup> *Ibidem*, pág. 213

<sup>132</sup> *Ibidem*, pág. 229

explicar la imagen, como si estuviera leyendo para el espectador y, de este modo, éste accedía a la película mediante su palabra. Sin embargo, con la introducción del texto se exigía la participación personal de los espectadores, que ya no podían ser analfabetos, así el cine empezó a abandonar la etiqueta de espectáculo popular de feria, a favor de un público que supiera leer.

Asimismo con los rótulos, explica André Gaudreault, el filme adquiría un valor ideológico que la imagen sola no podía transmitir; gracias al rótulo, se puede influir en la recepción del filme de un modo controlado y con un solo significado, sin prestarse a diversas interpretaciones y, en algunos casos, el rótulo se pone al servicio de la eficacia narrativa como en el filme el nacimiento de una nación, de Griffith.

En ocasiones, el rótulo resume la secuencia de acciones presentadas en el filme, las frases también daban temporalidad y sentido nuevo a las imágenes, los datos aportados por el rótulo precisaban nombres propios de los personajes, la fecha exacta (y no sólo aproximaciones a la época); la función escrita traducía lo que el espectador no sabía leer en la imagen por ejemplo: ¿dónde has encontrado este sombrero?.

En las películas del cine mudo se recurría a filmar cartas, diarios íntimos o artículos de prensa, ya que estos textos escritos permitían dar informaciones a partir del interior de la historia, y al hacerlo, contribuían a ocultar la presencia de una instancia narradora. El rótulo es, literalmente, un portavoz del personaje del cine mudo.<sup>133</sup>

#### ❖ Funciones del rótulo en el cine mudo

**EFFECTOS LINGÜÍSTICOS.** La palabra aporta cierto número de informaciones que la imagen muda no puede transmitir:

- 1) Guía al espectador entre los distintos significados posibles de una acción representada visualmente. Realiza una función de *anclaje*.
- 2) Da un sentido ideológico, puede permitir un juicio, da consignas al espectador para que interprete lo que mira en el filme.
- 3) Nombra lo que la imagen no puede mostrar: lugares, tiempo, personajes.
- 4) Añade a la narración la posibilidad de un discurso directo mediante la transmisión de las réplicas del personaje.

**EFFECTOS NARRATIVOS.** La palabra ayuda a la construcción de la historia:

- 1) Las informaciones verbales sitúan, las imágenes de la película, en el tiempo y el espacio.
- 2) Construyen el perfil y carácter de los personajes, y al nombrarlos aportan datos a la historia, que se hace más verosímil para el espectador.

<sup>133</sup> André Gaudreault, Op. Cit., pág. 78

- 3) Los rótulos resumen las acciones que no se muestran en la pantalla; presentan ciertos planos como resúmenes de una duración más larga, es decir, permiten acelerar la temporalidad representada por el relato visual.
- 4) Modifican el orden temporal de la banda visual anticipándola sobre la continuación del filme.
- 5) Interrumpen el avance del relato visual, pues traducen las réplicas, esclarecen con el relato escrito lo que las imágenes mudas no pueden decir al espectador.

## POSTERIORIDAD DEL RÓTULO

Los autores de *El relato cinematográfico* explican que desde los años veinte se utilizaba al rótulo con finalidades plásticas o rítmicas; para perfilar una secuencia visual como en *La Huelga* (Sergei M. Eisenstein, 1925); o con fines humorísticos en *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1928), donde las dos secuencias en aparente continuidad se separan mediante un rótulo que dice: Ocho años después, algo que cuando menos resulta desconcertante.

### 2.2.7 NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA DE VANGUARDIA

La vanguardia cinematográfica es el conjunto de ideas y propuestas innovadoras que colocan a sus filmes uno o varios pasos delante de la construcción clásica del cine, contradiciendo, en ocasiones, la práctica teórico-formal de la narración canónica. Paolo Bertetto<sup>134</sup> considera que se basa en los siguientes dos puntos:

- 1) El cine de vanguardia mantiene una estrecha relación con los avances tecnológicos, ya que el empleo de la tecnología en la producción, determina el desarrollo del filme y su mercado.
- 2) La narración cinematográfica de vanguardia se basa en líneas de fuga y confrontación con la estructura del cine como espectáculo, este sector de productividad intelectual determina el carácter y cualidades del filme. La búsqueda de la estructura esencial del cine y la maduración de la narración cinematográfica, son los principales objetivos del cine de vanguardia; que logran alcanzarse con la invención artística del director y sus colaboradores.

La vanguardia en el cine, al igual que en la demás artes, se coloca como nueva definición del espacio creador, pues permite la recomposición de los cánones estéticos, a veces apoyándose en una corriente artística o una visión política.

#### ❖ Dada y Surrealismo: cuna del cine de vanguardia

<sup>134</sup> Paolo Bertetto, *Cine, fábrica y vanguardia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.



Como ya se ha explicado en el capítulo 1, dada y surrealismo fueron dos importantes movimientos artísticos y estéticos que influyeron en la cultura mundial, extendiendo su filosofía y propagando sus inquietudes a través del trabajo y sus principales exponentes. La clave de ambos es la oposición a las prácticas ortodoxas de moral, cultura, política y arte. Así, no es difícil entender que durante su presencia en el ámbito social, se produjera el nacimiento de un cine de vanguardia, considerando a éste como instrumento propicio para la provocación directa hacia los dogmas institucionales.

El cine dada desafía a la institución cinematográfica y a su carácter de mercancía tecnológica, pues en esa época (las tres primeras décadas del siglo, en Europa), la producción de filmes se perfilaba como el binomio mercancía-espectáculo. "La substracción del espectáculo a su carácter de mercancía, la ruptura del proceso dialéctico de recalificación, entre mercancía objetiva en representación y lenguaje de espectáculo de la mercancía, la elaboración de un producto no utilizable y que posee todas las características del desecho y del rechazo"<sup>135</sup>, atestiguan la intención radical de los dadaístas, de colocar la práctica cinematográfica fuera del universo de la mercancía y del mercado de espectáculo.

Los dadaístas proponen, pues, la apertura de la línea de fuga, la negación teórico-artística del momento y, en general, una nueva visión de la actividad cinematográfica y de los materiales fílmicos; todo lo anterior como base de un cine de vanguardia. El paso del dada al surrealismo representa un giro radical de orientación que la vanguardia cinematográfica refleja con puntualidad. La vanguardia cinematográfica influida por el surrealismo se alimenta de la imagen positiva del hombre en la liberación del subconsciente y margina a los factores relacionados con el ataque al valor de la sensibilidad del ser humano.

Las distintas experiencias de transformación de la escritura cinematográfica practicadas por la vanguardia, así como la experimentación técnico-formal como paso a la neutralización de lo convencional en la relación arte-mundo, se ven rechazadas frente a la perspectiva de la reconstitución del lenguaje cinematográfico como espejo que restaura la impresión de realidad para representar el sueño y lo imaginario.<sup>136</sup>

El interés de los surrealistas por el cine nace, precisamente, de la afirmación de la semejanza lingüístico-visual del cine y de su dimensión onírica, así como de la posibilidad de convertir el cine en instrumento de evidencia indiscutible de la existencia de los sueños. Se trata de un proyecto que implica la proposición del valor alternativo como parte complementaria de la negación de los valores tradicionales y, al mismo tiempo, de la constitución de un territorio expresivo al margen de cualquier confrontación

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, pág. 64

<sup>136</sup> *Ibidem*, pág. 66

determinada con las estructuras institucionales de la organización social y de la práctica del espectáculo.

En este sentido, dice Paolo Bertetto, el cine surrealista puede desarrollar temáticas de ataque a la ideología y a los valores tradicionales de la sociedad burguesa, desprendiéndose de esta crítica una ola de reacciones en la sociedad en general; el cine surrealista propone una visión alternativa (la crítica y las tendencias oníricas) de la situación práctica cotidiana.

## BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques, et. al.; *Estética del Cine, Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*, Ediciones Paidós Comunicación, Barcelona, 1983, 313 pp.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso, "Imágenes, gestos, voces"*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1982, 380 pp.

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1966, 593 pp.

BERTETTO, Paolo, *Cine Fábrica y vanguardia*

BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Ediciones Paidós Comunicación, España, 1985, 364 pp.

BRUNETTA, Gian Piero, *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993, 141 pp.

DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*, Ediciones Gustavo Gili, México, 1992, 211 pp.

DUDLEY Andrew, J., *La principales teorías cinematográficas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, 274 pp.

FELDMAN, Simón, *La realización cinematográfica, análisis y práctica*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994, 204 pp.

GAUDREAU, Andre y Jost, Francois, *El relato cinematográfico y Cine y Naratología*, Ediciones Paidós, España, 1995, 172 pp.

LOTMAN, Yuri M., *Estética y Semiótica del Cine*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, 153 pp.

MARTÍN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1995, 271 pp.

MITRY, Jean, *Estética y Psicología del Cine*, "I Las estructuras", Siglo XXI editores, España, 1978, 519 pp.

MITRY, Jean, *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)* Ediciones Akal, España, 1990, 166 pp.

## FILMOGRAFÍA

### EL ACORAZADO POTEOMKIN

Director: Sergei Mikhailovitch Eisenstein

Producción: Goskino y Jacobo Blioj

Guión: S.M Eisenstein y Grigori Alexandrov

Basado en el argumenot de Nina Agadzhanova-Chutko

Fotografía: Eduard Tissé

Dirección Artfstica: Vasili Rajals

Edición: S.M. Eisenstein

Música: Edmund Meisel

Año de producción: 1925

País: Rusia

Duración: 128 minutos

Color: Blanco y negro

Actores: Alexander Antonov, Grigori Alexandrov, Vladimir Barski, Alexander Lyovshin, Repnikova I. Bobrov, M. Gomarov.

### 3. DOS CINEASTAS SURREALISTAS: BUÑUEL Y COCTEAU

No deja de ser curioso, que en un momento crucial de la historia del cine; entre el fin del cine mudo y el nacimiento del sonoro, aparezca *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1928) como creación al margen del debate teórico entre las distintas vanguardias.

Mientras que el cine americano cimentaba las convenciones de su lenguaje, Luis Buñuel transgrediendo todos los cánones filma *Un perro andaluz*. Dos años después, como fruto del mundo surrealista, aparecen dos largometrajes oníricos y provocativos, obras maestras de la cinematografía: *La edad de oro* (Luis Buñuel, 1930) y *La sangre de un poeta* (Jean Cocteau, 1930).

En contraste con la pintura y con la poesía, la obra cinematográfica influida por el movimiento surrealista ha sido muy escasa. En abril de 1979, cuando se dedicó la XV Confrontation Cinematographique de Perpinyá, al cine surrealista, se pudo advertir la dificultad de caracterizar con ese rótulo a una parte del cine, se reconocieron como los títulos más representativos a los siguientes filmes *La Coquille et le Clergyman* (German Dulac, 1926), *Un perro andaluz* y *La edad de oro*<sup>137</sup>, aunque no se descartó la existencia de otros filmes y fragmentos surrealistas a lo largo de la historia del cine. En esta brevísima lista, incluyo, el filme de Jean Cocteau, *La sangre de un poeta*, producción del mismo año que *La edad de oro*, más adelante desglosaré motivos para apoyar este comentario.

Sin embargo, lo anterior no significa que los surrealistas fueran indiferentes al cine. Ellos concedían una muy considerable atención al arte cinematográfico, pues veían en él la posibilidad de traducir los impulsos subconscientes y los sueños. Parte de esa atención quedó documentada en los manifiestos surrealistas.

La época de gestación del surrealismo coincidió, aproximadamente, con los primeros grandes éxitos populares del cine mudo; los surrealistas aclamaban al cine por ser nuevo, moderno y un modo de expresión apasionante, lo consideraban como medio de evasión, ambiente idóneo para viajar con la imaginación.

La asistencia de los surrealistas a salas cinematográficas era una práctica poco convencional; según un sistema ya experimentado por Vaché y Breton, los surrealistas entraban y salían de los cines sin preocupaciones del horario, saltando de una película a otra desinteresándose totalmente de la secuencia lógica de la historia, practicando sólo una selección de imágenes que, una vez abstraídas de su contexto, se convertían en pretexto de sueño y de construcciones imaginarias.

<sup>137</sup> Romaguera i Ramió, Joaquim, Alsina Thevenet, Homero, Fuentes y documentos del cine, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pág. 107.

De manera general, los surrealistas reconocían en la técnica cinematográfica un conjunto de medios particularmente aptos para transcribir los sueños, los deseos y la actividad inconsciente. Otorgaban a la función del montaje, la posibilidad absoluta de trastornar el espacio y el tiempo cotidianos, mezclando la imaginación y lo real en una misma presentación sensible. Consideraban que los cortes de celuloide eran sinónimos de truajes, que facilitaban la objetivación de un imagen mental, sin importar su cercanía o distancia con respecto a lo real, creando una sensación de experiencia onírica.

Así, la analogía ya no se presentaba sólo como texto de narración lineal, sino que gracias a la sucesión de los planos se confería una evidencia irrefutable: se volvía inmediatamente visible que una nube que pasa por delante de la luna es el equivalente de una navaja saizando un ojo<sup>138</sup>, sin necesidad de explicar o pasar por la mediación del "cómo".

Otra lista de ventajas que los surrealistas encontraban en el cine, como medio ideal de expresión, era la situación en la que se colocaba (por voluntad propia) el espectador, ya que éste, al asistir a una proyección, asemeja su comportamiento al de las circunstancias en las que se opera el descanso, el sueño, o como los surrealistas le denominaban: el trabajo onírico. Se presenta un desinterés por el mundo externo, se sumerge en una obscuridad profunda y se adopta una posición de descanso.

En consecuencia, los surrealistas no podían conformarse con ser espectadores, así que escriben guiones o redactan artículos críticos. Durante el verano de 1935, Breton, Eluard y Man Ray inician el rodaje de *Essai de simulation du délire cinématographique*<sup>139</sup>, sin embargo, años antes de esta producción, Buñuel y Cocteau ya habían demostrado al mundo que el cine surrealista tiene otra visión estética y plástica, que su narración es producto de una visión de vanguardia y que su temática es la representación en movimiento de los postulados del movimiento que reivindica al inconsciente, la libertad, el amor loco y la anarquía. El estudio detallado de los filmes surrealistas de esos cineastas, así como su iniciación, participación y entrega al movimiento son los puntos a desarrollar en este capítulo.

<sup>138</sup> Un perro andaluz, Luis Buñuel, 1928. Se describen los primeros cuadros del cortometraje.

<sup>139</sup> Ensayo de simulación de delirio cinematográfico.

### 3.1 BUÑUEL, UN SURREALISTA SIN ETIQUETA

"El surrealismo fue, ante todo, una especie de llamada que oyeron aquí y allí, en los Estados Unidos, en Alemania, en España o en Yugoslavia, ciertas personas que utilizaban ya una forma de expresión instintiva e irracional, incluso antes de conocerse unos a otros. Las poesías que yo había publicado en España antes de oír hablar de surrealismo dan testimonio de esta llamada de nos dirigía a todos hacia París. Así también, Dalí y yo, cuando trabajábamos en el guión de *Un chien andalou*, practicábamos una especie de escritura automática, éramos surrealistas sin etiqueta".<sup>140</sup>

La incorporación de Buñuel y Dalí al movimiento surrealista no tuvo lugar hasta después de la realización de *Un perro andaluz*. Hasta entonces se puede decir que lo habían observado desde afuera, y que, desde su situación al margen de la fidelidad total de la ideología del grupo, cada uno de ellos había formulado su propia versión de lo que era el surrealismo al principio de su estancia en París, y cómo se mantenía al tanto de sus actividades y publicaciones sobre todo porque le divertían.<sup>141</sup>

Después de su rodaje y proyección, Buñuel y Dalí estaban conscientes de que la película podía ser calificada como una obra surrealista y así se lo hicieron saber a los miembros del grupo de Breton; quienes la adoptaron inmediatamente. *Un perro andaluz* debe a sus autores sus conocimientos con respecto al surrealismo y sus antecedentes personales que se remontan a la época de la Residencia de Estudiantes en Madrid. Se trata de una película con un origen marcadamente literario, sin que ello, disminuya el mérito de su revolucionaria contribución al lenguaje cinematográfico.

Es importante tomar en cuenta, que estos surrealistas sin etiqueta se unen al movimiento surrealista en un momento de transición del mismo, justo antes de la aparición del Segundo Manifiesto (1930), período de depuración de personas y, sobre todo, de definición política y de acercamiento al comunismo. Buñuel insistió a lo largo de toda su carrera que siempre se había mantenido fiel a los principio morales del surrealismo. Lo anterior lo demuestra, pues el lado moralista y socialmente crítico que se encuentra en gran parte de su obra, la que sigue la línea de *La edad de oro*, permite una lectura temática que, al rastrear la continuidad ideológica en sus ataques a la religión, la moral burguesa y las instituciones del estado, confirma la herencia surrealista de sus postulados.

<sup>140</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés editores, Barcelona, 1982, pág. 120.

<sup>141</sup> "Yo no era surrealista cuando llegue a París, me parecía cosa de maricones. Leía sus cosas para reirme, igual que años atrás leía *Ultra* para divertirme en el tranvía, en Madrid. Y me sucedió lo mismo, acabó por metérseme dentro". *Ibidem*, pág. 86

### 3.1.1 LA POÉTICA LITERARIA Y CINEMATOGRAFICA DE BUÑUEL

"Buñuel es ante todo un poeta", afirma Antonio Monegal<sup>142</sup>, pues considera que al haber aplicado a su obra cinematográfica una concepción estética que desarrolló en el ejercicio de la literatura, influenció con esa poética a sus filmes. Coincidiendo con este tipo de argumentos, Octavio Paz considera a *Un perro andaluz* y *La edad de oro* como la primera invasión agresivamente deliberada de la poesía en el arte del cine, por la unión de la imagen cinematográfica y la imagen poética en el arte del cine. Lo anterior es el punto de partida que adoptó, para dedicar en este apartado una descripción breve de la poética literaria y cinematográfica de Buñuel que, sin duda, constituye una base para el posterior análisis de sus filmes surrealistas.

#### ❖ La influencia de la poesía surrealista de Péret en Buñuel

Las repercusiones de la lectura de Benjamín Péret, sobre todo la publicación de su libro de poemas *Grand Jeu* en 1928) se convierten para Buñuel en fuente directa de algunos de los poemas de *Un perro andaluz*<sup>143</sup>. En la atracción que Buñuel tiene hacia la obra de Péret, juega un papel importante el humor que los caracteriza a ambos, así como la práctica de Péret de explotar al máximo la yuxtaposición de realidades distantes. El procedimiento de asociación por encadenamiento de las imágenes y desajuste entre la sintaxis y el significado, es el que revela mayor paralelismo entre ciertos poemas de *Grand Jeu* y *Un perro andaluz*.

Sin intención de encasillar el modelo del discurso generado en la poesía de Buñuel, se puede decir que es del tipo collage, pues desclasifica y reclasifica palabras y objetos que son, en sí mismo, reconocibles, familiares, pero a los que desplaza de su función original, es decir, los extrae de su realidad cotidiana. De esta manera, una imagen que contrasta con la coherencia lógica del discurso en el cual es introducida, abre una brecha de sin sentido que afecta a la lectura del conjunto. Buñuel pone en práctica ambos procedimientos en sus películas, algunas con un discurso fragmentario, otras con una narración verosímil pero con la inclusión de elementos distorsionadores.<sup>144</sup>

#### ❖ La poética del objeto

El contacto con la poesía de Péret y con el ideario surrealista reafirma la tendencia que Buñuel tenía desde los comienzos de sus actividad literaria, dar paso a los relatos sobre objetos cotidianos, interesándose en las cosas inanimadas, en la inclusión de elementos anatómicos y animales en un discurso que no se estructura lógicamente o linealmente, sino como resultado de la destrucción narrativa ortodoxa.

El concepto objeto cumple como requisito del modelo collage al ser un elemento que permite la construcción del discurso fragmentario, pues el ser vivo y el objeto son

<sup>142</sup> Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1993, 255 pp.

<sup>143</sup> Libro de poemas que pudo empezar a escribirse en 1927 y cuya publicación fragmentaria se extiende hasta 1929 como representativo de su período pre-surrealista. *Ibidem*, pág. 19

<sup>144</sup> *Ibidem*, pág. 69

desprovistos de sus atributos diferenciadores y son manejados como piezas de un rompecabezas. Se puede tratar de una mano o un insecto, que al ser extraído de su contexto pierde su valor referencial y adquiere en el texto o filme la misma función que el objeto, se objetualizan. "A ese nivel de representación de lo anatómico o lo animal no tiene que ver con la mimesis de la realidad, sino con la construcción de un sistema de relaciones en el orden del lenguaje, de su función poética, en el que los significantes devienen en equivalentes".<sup>145</sup> Mediante la descontextualización del objeto, se le reduce a la categoría de signo, para leerlo como figura poética.

La relevancia del papel del objeto en la poética de Buñuel se acentúa al observar la manifestación cinematográfica de dicha poética, desde el momento en que los signos utilizados no son sólo palabras sino sobre todo, imágenes. "En el cine el objeto no está representado por su correlato lingüístico, sino directamente presentado en la imagen."<sup>146</sup> La manera en que Buñuel maneja la distinción entre significante y significado<sup>147</sup>, da lugar a un discurso capaz de la separación entre la palabra y la cosa.

Como ya se había comentado, las características formales del medio cinematográfico ofrecen las posibilidades idóneas para llevar hasta sus últimas consecuencias las propuestas surrealistas, pues el producto, resultante de la producción (el filme), es muy apto para reproducir el modelo de discurso onírico al que tienden los postulados surrealistas; ya que el lenguaje cinematográfico, a través del montaje, permite tejer una historia tal como el inconsciente hila los sueños, sin una lógica aparente, valiéndose de un universo infinito de imágenes de la realidad, para formar un discurso cargado de símbolos, interpretaciones y diversos significados.

En su cine, Buñuel construye un discurso onírico no sobre la descripción, sino por el encadenamiento consecutivo e inmediato de las imágenes según una lógica privativa del propio sueño, es decir, no traducible a criterios de racionalidad exteriores al filme. El lenguaje cinematográfico se hace flexible en sus manos y le permite la representación lingüística del sueño, pues este lenguaje comparte con el de los sueños un sistema similar de signos, del que forma parte el universo de la imágenes extraídas de la realidad, además de acoplar su sintaxis al uso del creador, el guionista y director.

Buñuel encuentra en el cine el medio conveniente, para la puesta en escena de la poética, que experimentó y formuló en el terreno literario. Y rescata de sus escritos, los de Dalí y Peret, los desgarradoras imágenes que saltan del libro *Un perro andaluz*, para plasmarse en un cortometraje histórico, que lleva el mismo nombre.

<sup>145</sup> Antonio Monegal, Op. Cit., pág. 69

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> Según Saussure la lengua es un sistema de signos integrados por signos lingüísticos, los cuales a su vez están compuestos por dos elementos: significante o imagen acústica y significado o imagen conceptual. El significante es la parte audible del signo. El significado es el contenido, la idea que nos despierta en la mente el estímulo de escuchar el significante. Antonio Millán, *El signo lingüístico*, Trillas, México, 1991, págs. 13-14.



### 3.1.2 EL DÍPTICO SURREALISTA DE LUIS BUÑUEL

"El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas por su manera de funcionar, es entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño".<sup>148</sup>

El díptico surrealista de Luis Buñuel es como José de la Colina<sup>149</sup> nombra a los filmes que se han hecho famosos entre los cinéfilos, los conocedores de los movimientos de arte de vanguardia (surrealismo) e incluso algunos espectadores que suelen asistir a los cine clubes recorriendo todo el mundo bajo el particular estilo de éste cineasta aragonés. Sin duda, las imágenes de *Un perro andaluz* y *La edad de oro* implican muchos significados varios críticos han propuesto, por ejemplo, que la escena del arrastre de los pianos cargados con carroña de asnos impidiendo el acercamiento entre los personajes, es una metáfora sobre el poder y la represión de las normas morales, sociales, culturales y las convenciones burguesas, respecto al deseo sexual.

Dalí y Buñuel (en sus respectivas biografías) han manifestado con sencillez que las imágenes de *Un perro andaluz* obedecen a sus inquietudes personales, al azar de sus propios sueños y a un encadenamiento zigzagueante de un trabajo creativo mutuo. Lo anterior contradice, quizá, las apreciaciones de los analistas de éste filme. La controversia no sólo se presenta en *Un perro andaluz*, pues en *La edad de oro*, se muestran también tomas, encuadres y escenas que han sido objeto de un estudio minucioso en busca de ocultos simbolismos o asociaciones inconscientes que delaten la intención de su creador.

Sin embargo, lo importante del díptico surrealista de Buñuel es que los espectadores sentimos emotivamente las imágenes, aun sin interrogarnos sobre su significado, aceptando su existencia en la pantalla como productos de un sueño o quizá de la pesadilla de los protagonistas. Vale preguntarse ¿qué es entonces lo que nos mueve a interesarnos por Buñuel, probablemente la provocación estética y temática de estos filmes que rebasan su época, por mostrar una visión intensa de la realidad que se basa en la crítica total que pone en tela de juicio a la serie de valores burgueses, que rigen hasta la actualidad el comportamiento de nuestra sociedad occidental.

<sup>148</sup> Francisco J. Aranda, *Luis Buñuel, Biografía crítica*, Editorial Lumen, España, 1975, pág. 389.

<sup>149</sup> Luis Buñuel, *Un perro andaluz/La edad de oro*, Ediciones Era, México, 1971, pág. 7

La mayoría de las películas actuales (las taquilleras, las que tiene aceptación y éxito entre los espectadores flojos, acostumbrados a consumir historias fácilmente digeribles) hacen gala del vacío intelectual y moral, pues se limitan a imitar hasta el cansancio las mismas historias que contaron las novelas y el teatro del siglo XIX a través de la repetición casi mecánica de temas agotados, aunque con rostros y efectos especiales nuevos. El misterio que convierte a los filmes de Buñuel en un arte trascendente, se aclara si reconocemos el extremo cuidado que han tenido para abrir en la pantalla el mundo libertador de la poesía. Buñuel pugna por un cine que proporcione una visión integral de la realidad, que acrecente el conocimiento de las cosas y de los seres, que abra el mundo maravilloso de lo desconocido, que permita ver lo que no se puede leer en la prensa ni encontrar en la calle.

### 3.1.2.1 UN PERRO ANDALUZ

*Un perro andaluz* es, más que una colección de imágenes subversivas, un ejercicio de deconstrucción del lenguaje cinematográfico, la propuesta de una forma revolucionaria de visión, condensada en la metáfora del corte del ojo por la navaja, como prefigura de un poema de Péret que gustaba a Buñuel: "Les odeurs de l'amor: les yeux clos pas des lames de rasoir"<sup>150</sup>; esta imagen se convertiría desde su primera proyección en sello del cine de Buñuel y símbolo de la creación surrealista.

Buñuel, en éste su primer cortometraje de 17 minutos, demuestra coincidencia de las reglas del medio cinematográfico y voluntad de trasgredirlas, presentando las posibilidades del lenguaje, mostrando un discurso que poético (como ya lo hemos visto en el subcapítulo anterior) que le coloca en un lugar importante dentro de la historia del cine.

*Un chien andalou* es el título original del primer filme que Buñuel produjo con el financiamiento de 2,500 dólares que le dio su madre. El filme responde a los principios generales del surrealismo y a los descubrimientos de Freud, construyéndose al margen de todo control ejercido por la razón, la moral o la estética. Buñuel se vale de elementos oníricos, pero medio ambiente y personajes reales, combinación que desde un primer momento diferencia a éste de las películas de su época; la relación entre los personajes está marcada por una línea irracional que da como resultado escenas enigmáticas que presentan el complejo patológico-psíquico del ser humano. "Esta película iba dirigida a los sentimientos del inconsciente humano y, por lo tanto, su valor es universal, aunque resulte desagradable a cierto grupo de la sociedad aferrada a los principios puritanos de la moral".<sup>151</sup>

<sup>150</sup> Los olores del amor: los ojos cerrados a causa de la hoja de la navaja.

<sup>151</sup> Francisco J. Aranda, Op. cit., pág. 82

El guión lo escribieron Buñuel y Dalí en menos de una semana, siguiendo una regla simple y de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen que diera lugar a una explicación racional, psicológica o cultural; se incluirían sólo las imágenes que impresionaran. Cuando estuvo terminado, era evidente que la película sería insólita y provocativa y que ningún sistema normal de producción lo aceptaría. Por eso, Buñuel pidió a su madre el dinero para producirla.

El filme fue estrenado en junio de 1929, en el cine Ursulines de París, ante un público reducido y selecto, o como Buñuel lo denomina, la flor y nata de París, es decir, aristócratas, escritores y pintores (Picasso, Le Corbusier, Cocteau, Christina Bérard, y el músico Georges Auric) y, por supuesto, el grupo surrealista completo<sup>152</sup>. Esta primera proyección fue todo un éxito, su exhibición pública se realizó nueve meses después en el cine Studio 28. Mil francos recibió Buñuel de Mauclair de Studio 28, como pago de su película *Un perro andaluz*, la cual se proyectó durante ocho meses; hubo desmayos, un aborto, más de treinta denuncias en la comisaría de policía por personas que al ver el filme exigían se prohibiera por obscena y cruel<sup>153</sup>. De ese momento a la fecha, *Un perro andaluz* trajo a Buñuel insultos, amenazas, censura, pero, también, reconocimientos, elogios y aplausos.

### UN PERRO ANDALUZ (UN CHIEN ANDALOU)

Director:	Luis Buñuel
Nacionalidad:	Francia
Producción:	Luis Buñuel
Argumento:	Luis Buñuel y Salvador Dalí
Guión:	Luis Buñuel
Fotografía:	Albert Duverger
Decorados:	Pierre Schützneck
Montaje:	Luis Buñuel
Música:	Filme mudo, para sincronizar con discos de Tristán e Isolda, de Wagner, y tangos argentinos. Sonorizado en 1960, con indicaciones de Luis Buñuel.
Emulsión:	Blanco y negro
Duración:	Cortometraje, 2 bobinas, 17 minutos
Fecha de rodaje:	19 de marzo de 1928. París, Le Havre. Estreno: abril 1929, Ursulines, París.
Intérpretes:	Luis Buñuel, Pierre Batcheff, Simone Marelli, Salvador Dalí y Jaume Miravittles.

<sup>152</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Plaza & Janes editores, Barcelona, 1982, pág. 120

<sup>153</sup> José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Prohibido asomarse al interior*, pág. 25

## SINOPSIS

Era una vez. Un hombre (Luis Buñuel) secciona el ojo de una joven (Simone Maureuil). Una nube pasa delante de la luna. Ocho años después. Un ciclista (Pierre Batcheff) cae accidentado en la calle., La joven lo socorre y lo besa. En una habitación el ciclista "renace" y acosa sexualmente a la joven. Los dos contemplan por la ventana un extraño suceso callejero: en medio de la multitud un aparente hermafrodita juega con una mano cortada y es atropellado por un automóvil. El ciclista acaricia a la mujer, la persigue por la habitación, arrastrando un piano cargado con carroña de burros. Un "doble" aparece e impone al hombre castigos escolares. El ciclista dispara contra su doble y éste muere abrazando el torso de una mujer. La joven observa fijamente una mariposa negra. El ciclista, resucitado, acosa de nuevo a la muchacha. La joven sale de la habitación a una imprevisible playa, donde pasea despreocupadamente con otro joven. En la primavera. La joven y su nuevo acompañante aparecen enterrados en la arena, devorados por insectos bajo un brillante y poderoso sol. Fin.<sup>154</sup>

### ❖ El valor todo poderoso del deseo

Pocas películas no comerciales han tenido una trayectoria tan triunfal y una crítica más inteligente, diversa e injusta como el primer filme dirigido por Buñuel: *Un perro andaluz*. Algunos intelectuales vieron en el filme un juego estético, otros críticos, lo consideran un muestrario de simbolismos sexuales; los surrealistas le aplaudieron por su exquisito gusto por el escándalo. Lo que es innegable es que se trató de una cinta de vanguardia que marcó un hito en la historia del cine.

Aunque Buñuel manifestó en repetidas ocasiones que *Un perro andaluz* no es un ensayo estético, sino "un desesperado, un apasionado llamado al asesinato"<sup>155</sup>, es evidente que la calidad, la temática y la innovación del lenguaje cinematográfico que presenta en el filme, lo convierte en una obra de valor imperecedero.

*Un perro andaluz* se presenta al espectador como una película que carece de la lógica tradicional en la que se asa todo nuestro pensamiento y cultura; por primera vez en la historia, se sumerge al auditorio en un relato que no especifica tiempo ni espacio, que puede ser interpretada como una broma o, en el mejor de los casos, como una sucesión de planos que posee una lógica interna fácilmente identificable con la construcción de los sueños, productos, quizá, de los recuerdos de nuestro subconsciente.

<sup>154</sup> Lo marcado con negritas es mío, lo resalto pues se trata de los rótulos que aparecen en el filme. La sinopsis es de José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Op. Cit.*, pág. 23

<sup>155</sup> Luis Buñuel, *Un perro andaluz/La edad de oro* pág. 23

El hecho interesante es que *Un perro andaluz* continúa siendo una obra importante, mientras que otras, consideradas también de vanguardia, yacen en el olvido o en el ridículo. Liberar al mundo subjetivo del subconsciente para la elaboración del pensamiento, rebelarse contra la razón que ha presidido los ideales de una sociedad y reconstruir la realidad a través de la perspectiva profunda de describir las obsesiones y los sueños, son algunos de los aciertos y logros que otorgan a Buñuel y su obra la frescura que lo acompaña durante décadas.<sup>156</sup>

A través de su fábula, describiendo el deseo prisionero de todo lo que se considera respetable y de la liberación que los personajes intentan, Buñuel hacía una obra de gran sensibilidad estética y revolucionaria. Gran parte del reconocimiento de los cineastas, realizadores, estetas, teóricos y público en general, que coloca a éste filme de Buñuel como ejemplo del arte cinematográfico de vanguardia e incluso underground<sup>157</sup> reside en su expresión narrativa.

En este filme, Buñuel revela un lenguaje cinematográfico muy rico y anticonvencional, basándose en el tratamiento de los ángulos, enfoques, alternancia de los primeros planos con planos alejados, de interiores y exterior, logra escenas innovadora y de gran calidad. Por ejemplo, la escena en la que vemos a una joven en la calle tocando una mano con un palo, rodeada por un círculo de mirones; es un plano en picada, totalmente justificado por el hecho de que en el plano anterior, los protagonistas se han asomado a la ventana contemplado desde ahí la acción.

Se apoya, por ejemplo, en los rótulos, ya que el cine de su época (cine mudo de los años 20) recurría a ellos para aportar datos que la imagen por sí sola no podía establecer (lugares, fechas exactas, nombre de personajes), utilizándolos, también, como efectos narrativos del filme al construir la historia, proporcionando informaciones que ofrecían a las escenas o cuadros una interpretación precisa, para esclarecer al espectador el desarrollo del filme y que éste resultara verosímil<sup>158</sup>.

Sin embargo, Buñuel se sirve de los rótulos para dar fuerza a su narrativa discontinua, provocando una sensación de ensoñación a su relato, al iniciar con la clásica frase de los cuentos Era una vez, y lo que el espectador podía entender como continuidad entre una escena y otra, se ve interrumpido por: Ocho años después y En la primavera, rótulos que -sin duda- ayudan al juego de atemporalidad, discontinuidad y ensoñación que Buñuel buscó en *Un perro andaluz*, colocando también arbitrariamente como en la escritura surrealista, la palabra Fin, cuando el cortometraje pudo ser sólo una parte de un filme de dos horas.

<sup>156</sup> Francisco Aranda, *Op. Cit.*, págs. 96-97

<sup>157</sup> El punto 3.3 de este capítulo, "El cine surrealista es también cine underground", es una breve descripción de las características que dan la clasificación de underground a los filmes, y en particular a las tres películas que son el centro de este estudio.

<sup>158</sup> Los detalles de la importancia y funciones (efectos lingüísticos y efectos narrativos) del rótulo, se explican en el Capítulo 2, 2.2.6 "El rótulo en el cine mudo".

La violencia y el sadismo, como medios de comunicación, aparecen en sus argumentos, ideas y situaciones, así como en la manera de presentar dichas escenas, en el brusco impacto que pretende conseguir en el espectador por medio de una deliberada técnica de montaje y ritmo de choque, en la eliminación de la belleza estética (para evitar la sensación de agrado) y por último, en la calidad táctil de muchos fotogramas disseminados en todo el filme. . Sólo por mencionar algunos, recordemos como el bello axilar de la chica, Lya Lys, se convierte en un erizo de mar, o aquel enjambre de zumbantes insectos que devora a los protagonista, marcando el fin del filme; como elementos de impacto visual que despiertan el sentido del tacto.

La alusión a la calidad táctil de muchos planos, es un aspecto interesante a rescatar del cortometraje de Buñuel, pues se trata de uno de los descubrimientos básicos del surrealismo. Recordemos que hay muchos planos significativos en *Un perro andaluz*, los cuales se basan en esta cualidad de dar sensaciones al espectador; por ejemplo, la mano atrapada por la puerta, en cuyo centro hay un agujerito negro del que salen hormigas es más de un símbolo, es la visualización del dolor del "hormigueo" que ha producido al personaje la presión que ejerce sobre él la puerta.

Ya Dalí comentó, en alguna ocasión, que la intención del filme es "quebrar la inquietud mental del espectador y poner en evidencia la principal convicción que anima el conjunto del pensamiento surrealista: el valor todo poderosos del deseo"<sup>159</sup>. Buñuel y Dalí lo consiguieron, porque también demostraron que *Un perro andaluz* era sólo el principio de algo igual de importante e impactante la posterior carrera artística de ambos y la filmación de *La edad de oro*.

"Yo había concebido un filme y quería que revolucionara, provocara, trastornara los hábitos de pensar y de ver, el burgués sentido de diversión de los intelectuales y de los esnobs de la capital. Un filme que zambulliría a cada espectador en el meollo de su adolescencia, en las fuentes del ensueño, del destino y del secreto de la vida y de la muerte, una obra que rasparía todas las ideas recibidas y que asentaría la prueba de mi genio y del talento de Buñuel. Era menester que en treinta minutos mi nombre quedara grabado en la memoria de todos los espectadores con letras de pesadilla, fantásticas y surrealistas".<sup>160</sup>

<sup>159</sup> Francisco Aranda, *Op. Cit.*, pág. 96

<sup>160</sup> Andre Parinaud, *Salvador Dalí Confesiones Inconfesables*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1975, pág. 110.

### 3.1.2.2 LA EDAD DE ORO

"Porque nunca aún, en el cine, y con tal vigor y tal desprecio de las "buenas maneras", la sociedad burguesa y sus accesorios -la policía, la religión, el ejército, la moral y la familia, o sea, el estado- no han recibido jamás un puntapié tan violento en el trasero. Aunque colocado sobre un plano intelectual y relleno con literatura, se siente fácilmente la violencia directa de la mayoría de las imágenes... Evidentemente, al realizar *L'age d'or*, los autores han querido que los snobs y la gente mundana que habían admirado gratuitamente *Un chien andalou*, injuriándolo con ello, no se llamen a engaño esta vez sobre su pensamiento y se queden con el mismo asco que los autores sienten por ellos". LEÓN MOUSSINAC<sup>161</sup>

El éxito de *Un perro andaluz* situó a Buñuel en posición de hacer una película para París y el mundo, que exigía superarse en todos los aspectos para llegar a satisfacer la expectación suscitada. Jean Cocteau le presentó a Buñuel al vizconde de Noailles, personaje que aportó el financiamiento para *La edad de oro* y un año después para *La sangre de un poeta*, dirigida por Cocteau. Noailles dio a Buñuel un millón de francos para la realización de un filme hablado (uno de los primeros en Francia) el cual gozaría de absoluta libertad de creación.

*L'age d'or*<sup>162</sup> se filmó en un mes de intenso trabajo. En 1930, dentro de los estudios Billancourt de París, se llevó a cabo el rodaje con la colaboración de amigos, exceptuando los técnicos y actores protagonistas. El material se completó con exteriores tomados en los alrededores de París, algunas escenas filmadas en Cadaqués (pueblo natal de Salvador Dalí) y trozos de noticiarios de cine.

*La edad de oro* es el primer largometraje de Buñuel, que en 60 minutos narra el excitante conflicto en toda la sociedad humana, el orden ortodoxo de la moral, la sociedad y la patria; y lo hace a través de la historia de dos figuras principales, un hombre y una mujer que viven un instinto sexual incontrolable. Este filme es el resultado del frenesí del surrealismo y del sello Buñuel.

Cuando este filme se exhibió por primera vez, el miércoles 12 de noviembre de 1930 en el cine Studio 28, donde también fue proyectado el cortometraje de *Un perro andaluz*, el grupo surrealista lanzó un manifiesto a propósito de *La edad de oro*, con la misma intención que movió a expresarse a León Moussinac y Henry Miller, para protestar públicamente contra la censura. En dicho manifiesto<sup>163</sup> se defiende la obra de Buñuel, exaltando la

<sup>161</sup> Francisco Aranda, *Op. Cit.*, págs. 110-111

<sup>162</sup> Es el título original de la película, cuya traducción del francés al español es *La edad de oro*.

<sup>163</sup> El manifiesto de los surrealistas a propósito de "*La edad de oro*", se anexa completo.

importancia de los temas que son el contenido del filme: l'amor fou<sup>164</sup>, el extravío, el instinto de la muerte, el don de la violencia y la crítica a valiosos aspectos sociales.

Pero el ataque al que se enfrentó *La edad de oro* fue más agresivo que el mismo manifiesto que trató de darle fuerza. Así seis días después de la primera proyección, un grupo de reaccionarios jóvenes franceses destruyeron el cine en donde se exhibía y aún con el lugar devastado las funciones continuaron unas cuantas ocasiones más, sin embargo, Chiappe, jefe de la policía de París la suspendió sin posibilidad de apeló.

Durante la década de los 30's, *La edad de oro* era material imposible de proyectar, poco se exhibió en Francia o en el extranjero, y sus foros de expresión siempre se limitaron a sociedades privadas o cine clubes. En la actualidad, esta cinta se ha convertido en un clásico, la historia le hizo justicia y es ahora una película cuyo apasionamiento y vocabulario fílmico la coloca como muestra del buen cine mundial.

### LA EDAD DE ORO (L'AGE D'OR)

Director:	Luis Buñuel
Nacionalidad:	Francia
Producción:	Vizconde de Noailles
Guión:	Luis Buñuel y Salvador Dalí
Fotografía:	Albert Duvergen
Montaje:	Luis Buñuel
Música: original de	Fragmentos de obras de Bethoven y Wagner y partitura Georges van Parys.
Emulsión:	Blanco y Negro.
Duración:	Largometraje, 60 minutos.
Fecha de rodaje:	Octubre de 1930, París, estudios Billancourt.
Estreno:	12 de noviembre de 1930, cine Studio 28, París.
Interpretes:	Gaston modot, Lya Lys, Max Ernst, Pierre Prévert, José Artigas y Caridad de Laberdesque.

### SINOPSIS:

Prólogo documental sobre las costumbres del alacrán. Un bandido descubre a un grupo de arzobispos (los mallorquinos) que cantan misa en las rocas. El bandido avisa a sus compañeros y todos se dirigen armados contra los mallorquinos, pero van cayendo en el camino a causa de un extremo cansancio. Los mallorquinos son ahora esqueletos diseminados entre las rocas.

<sup>164</sup> El amor loco



Una gran expedición marítima llega a las costas. La caravana se compone de sacerdotes, militares, monjas, ministros y diversos civiles que, llegan a la costa en donde se hayan los restos de los mallorquines con la intención de fundar la Imperial Roma. Cuando están colocando la primera piedra inicia el escándalo: a unos cuantos pasos de allí, se mira a una mujer y un hombre que en el lodo hacen el amor. Son separados; el hombre (Gastón Modot) es detenido. En el trayecto a la prisión, este hombre piensa en la mujer, comete varios ultrajes a la moral y la urbanidad y, finalmente, muestra un diploma que en apariencia le confiere una misión humanitaria. Aprovechando el desconcierto de los policías escapa.

Hay una fiesta en los aristocráticos salones de los padres de la mujer que él busca (Lya Lys), que también piensa en su amado. El hombre entra y continúa su conducta escandalosa, mientras suceden alrededor inquietantes hechos: un incendio en las habitaciones de la servidumbre, el asesinato de un niño por su padre (el guardabosques), el paso de una careta campesina por el salón, etc. Los enamorados intentan nuevamente hacer el amor, pero esta ocasión en el jardín, sin embargo, no lo consiguen porque varios incidentes se lo impiden. Furioso el hombre injuria por teléfono a un ministro, que se suicida, y luego de esa llamada saquea la mansión, lanzando por la ventana un pino, una jirafa, un arado, plumas de una almohada y a un obispo.

Un rótulo indica que del Castillo de Salliny, salen los personajes de la novela de Sade "Las 120 jornadas de Sodoma". Uno de ellos, el conde de Blangis, tiene la apariencia de Cristo. Todos parecen venir de una orgía. El conde entra nuevamente en el castillo con una niña herida. Se escucha un grito. El conde sale sin barba. Suena un paso doble español mientras se agitan al viento cabelleras femeninas clavadas en una cruz. Fin

#### ◆ El rostro terrible del amor en libertad

*La edad de oro* contiene, en mayor medida que el primer filme surrealista de Buñuel, elementos que lo consolidaron como un largometraje de máxima novedad, sorpresa y escándalo. Tratada, por vez primera en la historia del cine, el amor en su total dimensión, analizándolo filosófica, sociológica y moralmente; fue un filme pionero en el cine sonoro europeo, prescindía con deliberación de cualquier valor estético tradicional. *La edad de oro* esta cargada de imágenes contrastantes, que desarrollan situaciones argumentales o dramáticas basadas en los postulados surrealistas.

La película enfrenta algunas deficiencias técnicas como la iluminación, muy abundante y sin el menor matiz para las tomas; también se observan muchos planos generales y poco movimiento de cámara. El montaje es casi inexistente en el interior de la secuencia; sólo se limita a enlazar los planos indicados por el guión.

Sin embargo, la técnica queda en segundo término intelectual para Buñuel, en el momento de su realización. En *La edad de oro*, Buñuel pone en práctica el contrapunto imagen-sonido (teorizado por Pudovkin), la música, fragmentos de las sinfonías románticas, ideal de la sociedad burgués, chocaban con la crudeza de las escenas visuales. El sonido se utiliza como un elemento de contrapunto, escandalizador que hace más fuerte o insolente las imágenes. Los comentario en *off* no concuerdan con la imagen y el diálogo menciona hechos sin relación directa con la acción. "Una de las mejores variantes es la del jardín en que los amantes, silenciosos, se dicen las palabras que pronunciarían si estuviesen en la cama, mediante la voz en *off* usada por primera vez en la historia del cine y una de las pocas en que lo ha sido con riqueza".<sup>165</sup>

*La edad de oro* no es un filme sobre el pasado ni sobre el futuro, sino la crítica de una civilización total y de su estructura social, se trata de un filme político que ataca principios de organización moral y social definidos desde entonces por la burguesía, pero vigentes hasta nuestro tiempo. Lo que *La edad de oro* afirma es la prioridad del amor por encima de todo, como lo marcaba el surrealismo, la libertad de los amantes para entregarse a una pasión de amor loco, ya lo dice Octavio Paz: "El hombre de La edad de oro duerme en cada uno de nosotros y sólo espera un signo para despertar: el amor". Esta película es una de las pocas tentativas del arte moderno para revelar el rostro terrible del amor en libertad".<sup>166</sup>

### 3.1.3 EL ESTILO BUÑUEL

La investigación de las películas de Buñuel resulta interesante, emocionante y gratificante, pues seguir el rastro a un realizador cinematográfico que ha producido desde la época del cine mudo hasta los días de alto desarrollo técnico (su última película es de 1977) es ya en sí, una gran experiencia que permite conocer parte de la historia de la cinematografía.

Encontrar el hilo conductor que nos guíe a través del laberinto de la expresión surrealista de su obra, es una actividad que puede abordarse desde muchas ciencias y ramas, sin embargo, su cine no se acompaña obligatoriamente de un profundo análisis, pues todo aquél que ha visto un filme suyo queda impregnado de su aroma onírico y puede reconocer las historias buñuelianas como reconoce su propia fisonomía en el espejo.

En las películas de Buñuel, algo muy personal del cineasta, se repite como una obsesión, pero no se agota el tema, sus filmes se sienten como un lugar conocido pero que siempre es distinto, se percibe la presencia de Buñuel en cada cinta, se disfruta su muy particular estilo.

<sup>165</sup> Francisco Aranda, *Op. Cit.*, pág. 126

<sup>166</sup> Et. al., *El ojo Buñuel, México y el Surrealismo*, pág. 29

❖ El sueño, el deseo, el horror, el delirio y el azar.

El cine de Buñuel es siempre recurrente en sus temáticas, aunque con nuevos actores, otros personajes, historias diferentes y técnicas más modernas; cada película suya contará las mismas cosas que la anterior, pero desde otro ángulo, como un sueño dentro de otro sueño.

El tema de los filmes surrealistas de Buñuel es la lucha del hombre contra su realidad que lo asfixia y mutila<sup>167</sup>. Sirviéndose del sueño, la poesía y utilizando los medios del relato fílmico, Buñuel desciende al fondo del hombre, a su intimidad.

Buñuel deja fluir su preocupación por la libertad, en todas sus películas hace vivir a sus personajes situaciones en donde la falta de libertad y de posibilidades para cambiar la naturaleza íntima de su ser y de su entorno, provoca enfrentamientos entre ellos. Así mismo procura crear en el espectador esa peculiar sensación de libertad que equivale al desligamiento y abandono de las cargas (morales, sociales, burguesas, etc.) inútiles, heredadas por la sociedad.

Mundo interno y sociedad forman un círculo que determina y delimita las historias que plantea el cine de Buñuel. Traspasando el mundo lógico de la razón, se apoya en lo incoherente del pensamiento y de la conducta del hombre para contar problemas muy cotidianos, pero que observados bajo el ojo de Buñuel se convierten en lo ambiguo, lo simbólico y lo sugerente que cada espectador traduce a sus propias experiencias.

Buñuel nunca permite que sus personajes se realicen amorosamente, pues su realización sería probablemente, "la más surrealista de las conductas del ser humano"<sup>168</sup>. El ejemplo más claro de esta temática, es el díptico surrealista (Un perro andaluz y La edad de oro), historias que se desarrollan en torno a los impulsos de un amor loco que desea terminar impulsivamente en el acto sexual. En esta obsesión Buñuel, nos transforma (a los espectadores) en voyeuristas, porque nos orilla a observar lo prohibido, a desear lo que vemos, a ser mirones de las intimidades de los personajes.

Su cine es de denuncia y de confrontamiento del ser humano con su mundo, del espectador con la película, del hombre con su sociedad y de la razón con la locura. Es la representación de los sueños, el deseo, el horror de la muerte o la falta de libertad, el delirio de los personajes y el azar o como se denomina en la tragedia, el destino del hombre.

<sup>167</sup> Octavio Paz, "El poeta Buñuel", *El ojo Buñuel, México y el Surrealismo*, et al., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, 117pp.

<sup>168</sup> Octavio Paz, "Los olvidados", *Op. Cit.*, pág. 22

### ❖ Los personajes

Los personajes de Buñuel viven una búsqueda del ser auténtico dentro de la esfera social, se trata de personajes contradictorios que a través del erotismo o de la fraternidad, del crimen o la perversión (quizá una exquisita mezcla de todos) perciben el entorno más allá de sus identidades, y esta manera de sentir el mundo los motiva a actuar, a ponerse en contacto con ese mundo que quieren transformar a fin de realizar sus más intensos deseos. Todos los personajes, independientemente de su clase social y de su edad, desean de manera entusiasta la entrega sexual.

Buñuel juega con la religión y coloca a los sacerdotes como hombres poco bondadosos, hipócritas e inclusive chuscos, que no viven íntegramente como lo predicán. Los militares y policías, son también como los sacerdotes, la representación de la represión del estado, motivo por el cual Buñuel los ridiculiza.

En los filmes de Buñuel nunca hay un niño amado, los presenta como un estorbo; a los niños hay que matarlos, parece decir con sus escenas. En *Las Hurdes/Tierra sin pan y Los olvidados* los hay en exceso, pobres y sin futuro, como una carga. En *La edad de oro* se ve una escena en que el jardinero mata con su rifle a su hijo. En otras películas como *Viridiana*, *Tristana* y *El fantasma de la libertad*, el niño es un personaje esencialmente voyeurista, que antecede las equívocas relaciones de los adultos con los que viven.

### ❖ Los símbolos

La introducción de simbolismos es un elemento decisivo en el cine de Buñuel, los animales sin ser los personajes centrales siempre están en sus películas, como símbolos<sup>169</sup> de la pasión humana, biológica e instintiva, que se presentan con frecuencia en los momentos en que las pasiones sexuales pasan los límites de la tolerancia social. Los animales aparecen como una constante en los filmes de Buñuel, ya sean ovejas y un oso como en la película de *El ángel exterminador*, una vaca cómodamente acostada en la cama de la heroína de *La edad de oro*, o una mano llena de hormigas en *Un perro andaluz*.

Otro grupo de símbolos son los objetos. En *Un perro andaluz* aparece una caja con objetos de ambiguo sentido; al final de *La edad de oro*, como consecuencia de la frustración amorosa del personaje protagonista, son lanzados por la ventana: un pino en llamas, una jirafa, un báculo y un arzobispo. La interpretación de cada uno de los objetos, no se haya sujeta a una teoría, es más bien el resultado de la creación artística del cineasta, que coloca como elementos innovadores o cargados de múltiples sentidos a dichas cosas en sus filmes.

<sup>169</sup> Carlos Fuentes, "Luis Buñuel: el cine como libertad", *Op. Cit.*, pág. 47

## ❖ La mirada cinematográfica de Buñuel

Las películas de Buñuel se inscriben en un arte pasional y feroz, delirante que reclama el sadismo y el humor negro como antecedentes. En su cine se reconocen elementos que pertenecen a otras artes: grabados de Goya, algún poema de Benjamín Péret, un pasaje de Sade, imágenes de lienzos de Dalí... La lógica de Buñuel esta basada en la razón del Marqués de Sade y su estilo es un hermoso binomio de estética y filosofía surrealista.

El cine de Buñuel es inseparable de cierta visión central del surrealismo: reunir los opuestos. La unidad de su cine nace de un conflicto entre la manera de ver y las cosas vistas. En un principio se trata de una cámara inmóvil que retrata lo cotidiano, sin distinción, aunque después las tomas de acercamiento, travelling o corte, son insertadas brusca y tajantemente, en función de romper la neutralidad y dar relieve; la conexión de las tomas, con los objetos (símbolos) y los movimientos de cámara dan como resultado la creación de atmósferas eróticas y oníricas.

Luis Buñuel aprovecha el marco convencional de la pantalla (el cuadro) para intensificar un espacio limitado sin sacrificar el espacio total que proporciona ese punto de referencia que es la pantalla-cuadro.

El cine de Buñuel presenta historias ambivalentes que conducen en su mayoría a finales abiertos; es una basta metáfora sobre los fracasos y triunfos del ser con otros. Buñuel muestra en su cine su propio estilo, con murallas y personajes obstáculos, con la habilidad del artista plasma en el celuloide sus obsesiones y las convierte en fructíferas historias salpicadas de surrealismo y mágica temática universal.

### FILMOGRAFÍA

- 1928 Un chien andalou (Un perro andaluz)
- 1930 L'Age D'or (la edad de oro)
- 1932 Las Hurdes/Tierra sin pan
- 1947 Gran casino en el viejo Tampico (Gran casino)
- 1949 El gran calavera
- 1950 Los olvidados
- 1951 Susana (Demonio y carne)
- 1951 La hija del engaño (Don Quintín el amargao)
- 1951 Cuando los hijos nos juzgan (Una mujer sin amor)
- 1951 Subida al cielo
- 1952 El bruto
- 1952 Robinson Crusoe (Aventuras de Robinson Crusoe)
- 1952 Él
- 1953 Cumbres borrascosas (Abismos de pasión)
- 1953 La ilusión viaja en tranvía

- 1954 El río y la muerte
- 1955 Ensayo de un crimen (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz)
- 1955 Cela s'appelle l'aurore (Así es la aurora)
- 1956 La mort en ce jardin (La muerte en este jardín)
- 1958 Nazarín
- 1959 La fiebre monte a el pao (Los ambiciosos)
- 1960 The young one (La joven)
- 1961 Viridiana
- 1962 El ángel exterminador
- 1964 Le journal d'une femme de chambren (Diario de una recamarera)
- 1965 Simón del desierto
- 1966 Belle de jour (Bella de día)
- 1968 La voie lactee (La vía Láctea)
- 1969 Tristana
- 1972 Le charme discret de la bourgeoisie (El discreto encanto de la burguesía)
- 1973 Le fantome de la liberte (El fantasma de la libertad)
- 1977 Cet obscur objet du decir (ese oscuro objeto del deseo)

### 3.2 JEAN COCTEAU, EL POETA SURREALISTA

"El corazón y los sentimientos forman en mí una mezcla que me parece difícil comprometer a uno o a los otros sin que la otra parte se comprometa también. Es eso lo que me empuja a cruzar los límites de la amistad y me hace temer un contacto sumario en el que corro el riesgo de atrapar el mal de amor. Terminaba por envidiar a aquellos que, al no sufrir por la belleza ni vagamente, saben lo que quieren, perfeccionan un vicio, pagan y lo satisfacen".<sup>170</sup> JEAN COCTEAU

Cocteau no tiene fama de cineasta, a pesar de que realizó seis mitológicos filmes. A él se le reconoce como intelectual con sensibilidad para lograr lo estético en las imágenes. Su despliegue artístico empezó dentro del mundo poético, pronto ese espacio le resultó estrecho y se extendió a otras artes. Además, extensamente en el ballet clásico, el dibujo, la pintura, la ópera y el cine atrapado siempre entre los tentáculos del surrealismo, el psicoanálisis y el opio.

Jean Cocteau demostró ser un artista visual nato, desde su niñez poseyó un ojo selectivo para lo bello y una imaginación profunda. A través de su careta, la respuesta visual era su base, y el pensamiento abstracto figuraba como el cambio a seguir en su desarrollo intelectual. No es sorpresa, por lo tanto, que los últimos quince años de su vida se dedicase a experimentar en el celuloide su visión gráfica y plástica, ya explotada en su juventud de dibujante en papel con lápiz y crayón.

<sup>170</sup> Jean Cocteau, El libro blanco, pág. 53  
[wysiwyg://24/http://www.geocities.com/WestHollywood/Visage/7797/01jeancocteau.html](http://www.geocities.com/WestHollywood/Visage/7797/01jeancocteau.html)

Cocteau publicó su primer volumen de poemas *La lámpara de Aladino* (1909) a la edad de 19 años, y ganó fama con su participación en los Balletes Rusos de Seguéi Diaghilev, en los cuales la escenografía era de Pablo Picasso y la música de Erik Stie. En 1919, Cocteau presentó *Le Potomak*, una fantasía de la prosa que estableció la reputación de Cocteau como escritor. Al estallar la Primera Guerra Mundial, Cocteau fue conductor de ambulancias en Bélgica; más tarde, entró a formar parte del círculo vanguardista parisiense.

Su afición al opio lo llevó a ser ingresado en un sanatorio y a raíz de su cura inició una brillante carrera literaria; escribió obras de teatro, varios ambiciosos poemas y una novela titulada *Los niños terribles* en 1929<sup>171</sup>. Poco después dirigió su primer filme *La sangre de un poeta* (1930), filme que explora el mito de la creación artística, basado en su propia mitología y en la búsqueda infinita de lo bello.

### 3.2.1 LA SANGRE DE UN POETA

"Hice una película con mi sangre visible e invisible la del cuerpo y la del alma". JEAN COCTEAU

*La sangre de un poeta* es la primera película realizada por Cocteau, su proyección provocó el escándalo y la ofensa entre la sociedad burguesa y la penosa burla entre los surrealistas. La idea del filme nace en la cabeza de Cocteau y germina durante una fiesta en casa del vizconde Carlos de Noailles. En dicha reunión, una conversación entre Georges Auric y Cocteau trata azarosamente la posibilidad de que Auric realice una composición musical para un cartón animado que dibujaría Cocteau. Como grata consecuencia de esta discusión, el vizconde proporciona un millón de francos para la filmación.

*La sangre de un poeta* describe una serie de sucesos voyeuristas (emociones de espionaje a través de mirillas). Es la historia de sí mismo narrada con el mecanismo de los sueños, contando los misterios de la noche y la magia del cuerpo humano.

*La sangre de un poeta* es la creación autobiográfica de Cocteau, donde el personaje sostiene una creciente lucha contra su debilidad hacia el opio. La presencia del poeta es en sí una bella confusión, por la indefinición del sexo del artista, que presenta un cuerpo estético y un rostro casi perfecto que le permite jugar el papel de un hermafrodita creador y musa a la vez.

Sin embargo, la escena maldita de este filme, es la que se repite en la memoria del espectador, llena de múltiples interpretaciones y simbolismos religiosos, me refiero al suicidio del poeta (que porta en la frente una corona de laureles) que destruye su propia

<sup>171</sup> COCTEAU, Jean, pág. 1

<http://www.culturacanaria.com/bibarchi/bibliotf/autores/cocteau.htm>

vida con un disparo. Para Buñuel, la escena del ojo sajado por la navaja, le trajo fama y reconocimiento mundial, pero a Cocteau la escena del poeta que sangra, le hizo un hombre menos afortunado. Aunque Cocteau ha negado múltiples ocasiones la analogía entre este suceso y la representación del asesinato a Cristo, la crítica de su tiempo estableció que esa dramatización representa la idea del anticristo.

Lo anterior ocasionó problemas al productor del filme, el vizconde de Noailles, que al igual que Cocteau fue uniformemente amenazado por diversos representantes de la Iglesia con la excomunión por apoyar esta película propia de un ateo. Durante aproximadamente un año, Cocteau no pudo acceder libremente a lugares públicos, fue expulsado del elegante Jockey Club (un sitio muy burgués) y perseguido por el escándalo.

*La Edad de Oro*, filme de Luis Buñuel, igualmente financiado por el vizconde de Noailles y producido al mismo tiempo, atacaba violentamente a la Iglesia, la sociedad burguesa e incluso a la milicia; como es de suponerse se enfrentó a los ataques y protestas indignadas de los conservadores, pero recibió el apoyo incondicional del grupo surrealista, el cual colocó su filme como estandarte del movimiento y publicó un manifiesto a favor de la cinta. El caso de *La sangre de un poeta*, fue distinto, los mismos surrealistas que defendieron a Buñuel (incluidos Breton, Dalí y Tzara) ridiculizaron el filme de Cocteau.

La burla de los surrealistas hacia Cocteau, motivó una discusión entre él y el vizconde de Noailles, quien decidió censurar el filme *La sangre de un poeta*, orillando indirectamente a Cocteau a dejar París hasta que la tormenta pasara. Pero la conmoción que había provocado el filme duró más de lo que deseaba Cocteau, quien en su aislamiento del grupo de vanguardia parisino entabló amistad con Hugo Valentine, implacable enemigo de André Breton. La amistad que se estableció entre Valentine y Cocteau perduró por el resto de sus vidas.

Probablemente la falta de aceptación del filme de Cocteau, por parte de los surrealistas, se debió a la rivalidad por el liderazgo del movimiento. La hostilidad a *La sangre de un poeta* limitó las posibilidades de éxito que este filme pudo obtener, los surrealistas terminaron por aceptar sólo las creaciones de Buñuel como filmes propios de su filosofía y rechazaron una cinta con enorme carga onírica y surrealista. "Breton sobre entendió que el movimiento no podía tener dos reyes y Cocteau no pudo convertirse en rey como esperaba".<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> JEAN COCTEAU: THE BLOOD OF A POET, pág. 4  
[http://www.netcomuk.co.uk/Nlenin/Jean\\_Cocteau\\_BOAP.html](http://www.netcomuk.co.uk/Nlenin/Jean_Cocteau_BOAP.html)



**LA SANGRE DE UN POETA**  
**(LE SANG D'UN POETE)**

Director: Jean Cocteau  
Nacionalidad: Francia  
Producción: Vizconde Carlos de Noailles  
Guión: Jean Cocteau  
Escenografía: Jean Cocteau  
Edición: Jean Cocteau  
Música: Georges Auric  
Sonido: Henri Labrely  
Emulsión: Blanco y Negro  
Duración: Largometraje  
Fecha de rodaje: Abril-Septiembre de 1930  
Estreno: 20 de enero de 1932, París.  
Interpretes: Lee Miller (la estatua), Enrique Rivero (poeta),  
Pauline Carton (tutor de la niña) y Feral Benga  
(ángel negro).

**SINOPSIS**

Al interior de lo que parece las ruinas de una fábrica con enormes chimeneas, vemos a un hombre que esta creando algo, traza con un crayón en un papel y mira a su vez a una estatua, descubre en la palma de su mano una boca, que jala aire como si se estuviese asfixiando y pide al poeta un poco de su aliento, el poeta del asombro pasa al placer y se deja acariciar todo el cuerpo, hasta colocarla en el rostro de la estatua que habla y cierra la relación de elementos poéticos.

Nuestro poeta pasa a otra dimensión a través de un espejo-agua que lo traga, lo anterior como reflejo de la incitación de la estatua. Después de haber viajado en las tinieblas, ahora se encuentra en un corredor mágico que da a cámaras guardadoras de enigmas que contempla por las cerraduras, recorriendo el pasillo con paso cuidadoso. El poeta sube a los rebordes y a las perillas de las puertas venciendo la fuerza de gravedad y entre lo que observa se cuentan las siguientes imágenes: una niña que escapa de los golpes de la madre trepando por el techo de su recamara, un hermafrodita que se acaricia el pecho.

Súbitamente Cocteau se instala en la nieve, en donde un adolescente es estrangulado por sus jóvenes camaradas. El poeta-hombre juega a las cartas con la muerte, una mujer hermosa y seductora de la que termina enamorado e incapaz de cumplir las exigencias de la muerte, el poeta se desploma ante los ojos curios y espantados de los espectadores que ven la escena desde un balcón de teatro, como si presenciaran un

espectáculo de opera. Una herida en forma de estrella de cinco picos aparece sobre la sien del poeta.

Después de la muerte del poeta, la oscuridad invade la pantalla de nuevo, aparece una mujer llevando una lira y un globo terráqueo transformándose en estatua. Vemos ahora a nuestro poeta con una corona de laureles que sangra. La escena final, el desplome de las chimeneas que dejan de ser ruinas para convertirse en escombros.

❖ Un Dios físico amándose a si mismo

*Le sang d'un poete* es la puesta en movimiento de la vida, el espacio y el tiempo de un cuadro o un mural del Renacimiento; nada hay para contar, todo es para ver y experimentar a la vez por el ojo y el corazón. Se trata de "un ejemplo puro del artista que, creyéndose Dios, no tiene otra actitud más pura que amarse él mismo"<sup>173</sup>. ¿De dónde viene la creación?, es la interrogante que se plantea a lo largo del filme.

Al principio de la película, el poeta se abraza el tórax y el pecho con delicado erotismo, simbolizando quizá su soledad no en tanto que individuo, sino como ser social, al mismo tiempo que su idea de que el arte proviene de la conjunción de lo femenino y lo masculino que nos habita:

"El arte nace del coito entre el elemento macho y el elemento hembra que nos determina a todos, más equilibrados en el artista que en los demás... Resulta de una especie de incesto, de amor de sí mismo, de partenogénesis..."<sup>174</sup>

Recordemos la escena en donde Cocteau nos permite ver una herida, una boca en la palma de la mano del poeta, que tiene la virtud de acariciarlo, tal como si el director del filme *La sangre de un poeta*, quisiera decirnos que la creación de la vida comienza en la materia. El arte de Cocteau es en gran parte un arte de "agujero" de orificios: la boca en la palma de la mano, la cerradura que permite ver al interior, las pupilas dilatas, etc. La sangre de un poeta es una película acuática y terrestre, que incuba una vida orgánica ligada muy profundamente a la tierra y a la técnica.

Cocteau concibió esta película como un "documental realista de acontecimientos irreales"<sup>175</sup>. Ahora bien, la lentitud del universo de *La sangre de un poeta* está dada también por el estado de sueño que le caracteriza constantemente. Fuerza del gran vacío creador del sueño psíquico en imágenes. Para Cocteau los sueños eran la literatura del sueño, los resultados de la puesta en escena de esa máquina que nos pone periódicamente entre paréntesis. Él no quería presentarnos los sueños en sí, sino su mecanismo de encadenamiento.

<sup>173</sup> Elia Espinosa, *Jean Cocteau, el ojo entre la norma y el deseo*, pág. 134

<sup>174</sup> Jean Cocteau, *Opium*, pág. 138

<sup>175</sup> Elia Espinosa, *Op. Cit.*, pág. 137

*La sangre de un poeta* está impregnada de ese estado de sueño; agua del sueño, sueños de agua; parte del metabolismo de la poesía y del trabajo de su cuerpo inasible durante el sueño, a fin de ofrecernos nuevas relaciones de su irrealidad al despertar. Se trata, pues, del registro de un entrelazamiento de inmanencias, un ejemplo de realización cinematográfica de la inmanencia de la poesía. Todos los objetos se pueden suceder mostrando su esplendor, pero ninguno toma el poder sobre los otros. La estrella principal e invisible de la obra sería la poesía misma.

*La sangre de un poeta* es casi muda respecto a la palabra; su único sonido es la voz de Cocteau que anuncia el paso de un episodio a otro y algunos rótulos. Cocteau realiza doblemente la afirmación de que la verdadera sintaxis de una película es muda y sin palabras. El estilo es visual. Según esta escritura, los mecanismos de las tomas y el ritmo en el cual se les encadena se debe reconocer el lenguaje de un cineasta. La película habla solamente a través de sus intensidades y su propio encadenamiento rítmico, con la ayuda de la música de Auric, que subrayará los ruidos y los silencios. Los rótulos presentan indicaciones poéticas para el espectador, aunque en ocasiones lejos de prolongar en él el flujo poéticos, lo rompe desde un punto de vista visual porque nos incita a la reflexión.

### 3.2.2 ESTILO COCTEAU

#### ❖ La Trilogía Órfica

Es imposible separar su estilo del resto de su producción, ya que en cierta manera su producción cinematográfica representa la encarnación total de su poesía. Cocteau filmó obras en las que el sueño determina el discurso. A pesar de las variaciones o matices técnicos en la concepción y ejecución de sus películas, siempre hay en ella una Zona, un lugar filosófico, virtual, abstracto, en el que se desarrollan las intensidades que el poeta entrelaza. Nunca pronunciará la palabra zona, excepto en *Le testament de Orphée*<sup>176</sup>, su última película, pero puede sentirse su presencia bajos diversas maneras a lo largo de toda su obra.

En *Le sang d'un poète*, *Orphée* y *Le testament d'Orphée*<sup>177</sup> que constituyen la llamada "Trilogía Órfica", la zona es el terreno en el que el poeta expone los acontecimientos que pertenecen a la lógica de su propio mundo, mundo ni mejor ni peor, pero otro, en el que viven los poetas. Allí no hay ni argumento, ni algo para contar. Como espectadores, podemos narrarlas, pero el poeta no tuvo más que ponerlas en escena, porque la especie de materiales que él considera está determinado por un presente constante.

Sus películas hablan de él mismo, sobre todo en la *Trilogía Órfica*; se trata de un cine individualista fundado en valores aristocráticos a pesar de su crítica al poder y la

<sup>176</sup> El testamento de Orfeo

<sup>177</sup> La sangre de un poeta, Orfeo y el testamento de Orfeo.

corrupción, como aquélla a los policías autómatas vestidos de negro que llevan a Orfeo al más allá de su mundo limitado y pequeño. En *El testamento de Orfeo*, jueces condenan a Orfeo a vivir acosado por un "por qué" profesoral y racional. Nadier comprende al poeta.

En *La belle et la bete*<sup>178</sup> la zona se instala en los diálogos entre la Bella y la bestia, diálogos que hablan sobre el amor, la condición humana, la de una bestia, y que abundan en consideraciones y valores aristocráticos y burgueses. Se percibe un fuerte grado de abstracción también acentuado y determinado por la música, elemento relevante de casi todas sus películas. El espejo nos permite abordar la zona, como en *Orfeo*, porque para Cocteau la realización de la vida del poeta está al otro lado del espejo. Todas esas zonas cocteaunianas son, finalmente, una gama deslumbrante de afectos y de pasiones.

Las películas de Cocteau, sobre todo *Orfeo* permanecen en la superficie, que viene de su teatralidad. El teatro es como un cuadro que viviera en una sola dimensión. En él vemos y escuchamos la vida en un presente; sin embargo, desde el punto de vista de lo que él nos ofrece en la escena y en el espacio no es tan complejo como el cine. Pero aún así, Cocteau presenta esa tendencia a filmar como si se tratara de obras teatrales, lo artificial y rebuscado de *Orfeo* y *El testamento de Orfeo* son un claro ejemplo de ello.

En *La sangre de un poeta*, los rótulos y las orientaciones poéticas de Cocteau no son siempre luminosas y claras, pues la intención del cineasta es producir un cine de reflexión, de cuestionamientos sobre el arte.

A lo largo del filme, todo nos da la impresión de fluir sin freno ni obstáculo, pero debajo de esa totalidad corre una línea de pensamiento. Cocteau a partir de su necesidad de convertir las palabras en imágenes con movimiento, da inicio a otra etapa de su producción artística, como director de cine.

#### ◆ Victoria del surrealismo sobre el espacio, el tiempo y el aire poético

El amor por la dinámica fisiológica de la materia y del cuerpo a través del sueño, sueño y muerte están confundidos en esta obra, el desdoblamiento del cuerpo, el sueño, la inmortalidad, el secreto y el espejo como concreciones de amor de sí mismo. En su diversos filmes Cocteau nos presenta y sumerge sincrónicamente en la lucha dramática de las dificultades poéticas de la vida de un poeta frente a una sociedad insensible a la poesía, porque es demasiado burguesa, sistematiza, burocratiza y está herida por la guerra.

Cocteau da a sus filmes la capacidad de ser un discurso indirecto sobre la potencia del cine, a la vez constituye una prueba de que el cine puede registrar un discurso poético no dejando de ser, desde el punto de vista técnico, un poema en el tiempo y el espacio.

<sup>178</sup> *La bella y la bestia*.

¿Qué nos lleva pues a pensar que se trata de un cine surrealista?, sin contar con la evidencia de la plástica de las imágenes de sus filmes, también nos encontramos con la esencia de los mismos, con un método poético una "realidad interna de la poesía, un retrato de sus funciones internas -tal como una radiografía de los diversos sistemas y aparatos de un cuerpo- y la realidad demiúrgico del cine mismo en tanto que técnica y tecnología"<sup>179</sup>

Lo anterior significa la realidad de Cocteau y la realidad del poeta cada una con una lógica propia. Él mismo es su realidad, lucha constante contra la incredulidad, contra el intelectualismo estéril que juzga e insiste en razonar la vida. Con la inteligencia y la razón, todo el mundo quiere estar despierto para captar la verdad. El poeta prefiere dormir en la precisión de su sueño y dejar ir sus pulsiones e impulsos que reúnen la creación, la capacidad de revivir los seres, el don de ubicuidad, el don de escapar aún al más grande poder opresor, lo anterior, esencia misma del surrealismo.

#### ❖ El método de la poesía

Este es un rasgo típico del cine cocteauiano, crear todo con una entrega total, es decir, permitir que tanto los momentos, movimientos y actores que participen en cada filme no traicionen su esencia en escena, que todo corresponda a su manera de ser cotidiana. La niña será niña, la dama rica, dama rica, Picasso, Picasso, etc., pues los actores dependen de ellos mismos. El método de la poesía es una fuerza immanente que hilvana los acontecimientos sin falsedad y dice todo de manera que la película deviene un documental-poema sin metáforas; la metáfora es el propio poema. No hay necesidad de metamorfosis, porque el objeto es la vida real de un discurso poético real, llevado y conducido por el que lo vive.

Su acierto poético en hacer cine, es mostrar la realidad sujeta al tiempo y al espacio, un medio para decir lo inactual, lo fuera de tiempo a partir de un material surreal porque es doblemente real.

#### FILMOGRAFÍA

1930	Le sang d'un poète (La sangre de un poeta)
1946	La belle et la bete (La bella y la bestia)
1950	Orphée (Orfeo)
1960	Le testament d'Orphée (El testamento de Orfeo)

<sup>179</sup> Elia Espinosa, *Op. Cit.*, pág. 154

### 3.3 EL CINE SURREALISTA ES TAMBIÉN CINE UNDERGROUND

A primera vista este subcapítulo puede parecer una invención o una declaración de mal gusto, por la arbitrariedad al clasificar a un género cinematográfico dentro de otro sitio, que pudiera pensarse que no le corresponde. Se puede argumentar incluso que el cine underground tiene su primera década de existencia reconocida de 1957 a 1967, sin embargo, existe una serie de películas de vanguardia anteriores a 1930, que también son aceptadas como cine underground, entre ellas se encuentran las mismas que hemos mencionado.

Parker Tyler<sup>180</sup> define como cine underground a los filmes que presentan una serie de actuaciones que han permitido hasta cierto punto, tabú: por demasiado íntimas, chocantes e inmorales para ser reproducidas fotográficamente. Se trata, dice Parker Tyler, de una entidad artística que se mantiene de subsidios más que de beneficios comerciales; por lo general, el cine underground se ofrece como producto de proyecciones clandestinas, con temas y contenidos que otras instancias razonablemente pueden prohibir, porque lo que exhibe resulta poco frecuente, extraño, tentador, desusado, estremecedor y atrevido, porque muestra todo lo que las películas comerciales han desaprovechado por ser leales a prácticas ortodoxas y a los estereotipos de moda.

En el cine underground, la cámara se comporta como un voyeurista<sup>181</sup>, es un vehículo de temas prohibidos, temas que desde el punto de vista de la vanguardia condenan tanto los altos niveles artísticos y sociales como lo más elemental de la decencia y el buen gusto. Existen precedentes válidos de la cámara voyeur dentro de la historia propiamente dicha del cine de vanguardia; los ejemplos históricos son: *La sangre de un poeta* de Cocteau, estrenada en París al mismo tiempo que *La edad de oro*, la primera consagró el concepto de voyeur como vanguardista. En esta película se asiste al paso ritual del héroe-poeta, suicida que abusa de sí mismo; entra el protagonista en el Hotel Folies como en sueños y se pone a observar ciertos misterios por el ojo de la cerradura de las puertas de uno de los pasillos, misterios que atañen al amor, la muerte y el arte.<sup>182</sup>

Enfocando el cine underground desde nuestra actual perspectiva, nos encontramos con que sus precedentes vanguardistas están constantemente refiriéndose a la relación dinámica entre el amor, la muerte y la locura. Es evidente que la cámara tiene el raro privilegio de presenciar momentos fatales, carentes del decoro social, actos llenos de impulsos infantiles nacidos de la frustración sexual. Ya en *Un perro andaluz* se observa la radical unión entre amor y muerte, como parte de un rito se desemboca el simbolismo en la escena en que Pierre Batcheff con manos perturbadas y violentas palpa las nalgas de la mujer (Simone Maureuil) y en su rostro se combina un gesto de gozo con uno de

<sup>180</sup> Parker Tyler, *Cine Underground*, Editorial Planeta, Barcelona, 1973, 265 pp.

<sup>181</sup> Voyeur: Ve cosas prohibidas. Emociones de mirilla.

<sup>182</sup> Parker Tyler, *Op. Cit.*, pág. 49

sufrimiento; los ojos se ponen en blanco y deja correr de entre su boca abierta un hilito de baba y sangre.

En *La edad de oro* se manifiesta claramente la represión sexual que sufre una pareja de desconocidos al querer dar libre curso a su mutuo impulso erótico, interrumpiendo su caminar en una procesión religiosa, apartándose de ésta para revolcarse en el lodo y culminar su deseo; la policía interviene respaldada por el clero y los separa, el reencuentro se produce en una fiesta de sociedad en donde todos los asistentes se escandalizan al observar el comportamiento de un hombre maduro (Gaston Modot) quien actúa como un chiquillo furioso que, a su vez, provoca el salvaje frenesí de ella (Lya Lys).

En este rito continuo de amor-muerte, *La sangre de un poeta* de Cocteau es una parábola ritual del sacrificio que el poeta hace de su libido, empezando con una fantasía sexual de masturbación (la palma de la mano se convierte en una boca abierta que quiere tomar aire), terminando en dos fases de su muerte simbólica.<sup>183</sup>

La cámara "tomavistas voyeur", como la llama Parker Tyler, es aquella que el cine de vanguardia, el experimental y el underground, utilizaron con especial énfasis, como una constante que le permitía al cine inclinarse hacia el vanguardismo que investigaba lo surreal, lo imaginario, lo literario. El underground, al tiempo que sacrificaba cierto número de cualidades con que el surrealismo había enriquecido el vanguardismo, conservó el deseo de utilizar el cine como instrumento capaz de ir más allá de la realidad, por su poder de romper con lo convencional y de expresarse en el mismo nivel que el lenguaje de los sueños.

El compendio del espíritu dadá-surrealista hacia 1929-1930, fue el que guió las celebres películas de vanguardia: *Un perro andaluz*, *La edad de oro* y *La sangre de un poeta*. Existe, naturalmente, gran diferencia entre las obras reconocidas del cine underground de los años sesenta y toda la serie de películas de vanguardia anteriores a 1930; esta diferencia estriba en gran parte en la actitud adoptada frente a la manera de editar. El collage y la edición surrealista, cuidan al máximo la combinación de las imágenes y objetos para formar un modelo plástico muy propio del movimiento; en cambio, muchas películas underground parece que presentan todo lo impresionado (filmado) en un rollo de celuloide sin previa edición o cortes, como si este único rollo fuera la película definitiva.

Sin embargo, se presentan bastantes coincidencias entre el cine surrealista y el underground, algunas de ellas ya han sido comentadas (el subsidio, los contenidos choqueantes que traen como resultado la clandestinidad y censura, el voyeurismo de la cámara y el rito amor-muerte). Las demás, al igual que las primeras, pretenden demostrar porqué a los filmes surrealistas, que son el centro de este estudio, se les puede considerar como cine underground un género peculiar, poco apreciado, pero trascendente.

<sup>183</sup> *Ibidem*, pág. 119

A la breve enumeración de similitudes, entre el cine underground y el cine surrealista, se pueden agregar dos elementos más: el infantilismo y la vanguardia en el estilo artístico. El infantilismo es un elemento que se encuentra en ambos géneros, pues es un amplio concepto que abarca desde la más cruda curiosidad, egocentrismo, exhibicionismo hasta la agresividad y el descaro. El infantilismo es una etapa de rebeldía frente a lo preestablecido y lo real; una oposición que puede convertirse en instrumento satírico, en condimento de escenas de humor negro o imágenes de franca agresión que el realizador elige, ordena y explota al máximo en sus filmes. El romper con los más modernos estilos artísticos y estar siempre en busca de otro camino plástico y expresivo, son sin duda, las características que más comparten.

El cine underground, en cualquiera de sus estilos y fases, es un medio cinematográfico puro, limpio de todo matiz comercial, amplio en su visión y carácter estético implacable.<sup>184</sup> El campo que abarcan *Un perro andaluz*, *La edad de oro* y *La sangre de un poeta*, así como todas las películas influidas por el surrealismo, son un mundo de acción humana que se ha liberado contribuyendo de manera valiosa al cine mundial.

## BIBLIOGRAFÍA

ALACALA, Manuel, *Buñuel cine e Ideología*, Cuadernos para el diálogo, Edicusa, Madrid, 1973, 197 pp.

ARANDA, Francisco J., *Luis Buñuel, biografía crítica*, Editorial Lumen, España, 1975, 449 pp.

AUMONT, J. Y Marie M., *Análisis del film*, Ediciones Piados Comunicación, España, 1993, 311 pp.

BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janes editores, Barcelona, 1982, 303 pp.

BUÑUEL, Luis, *Un perro andaluz/La edad de oro*, ediciones Era, México, 1971, 170 pp.

CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto filmico*, ediciones Cátedra, Madrid, 1991, 319 pp.

CÉSARMAN, Fernando, *El ojo de Buñuel, Psicoanálisis desde una butaca*, Miguel Ángel Porrúa editor, México, 1998, 308 pp.

EDMOND Orts, *EL CINE Diccionario Mundial de directores del cine Sonoro*, Tomo I, ediciones Mensajero, Bilbao, 1985, 374 pp.

---

<sup>184</sup> *Ibidem*, pág. 245



*El ojo Buñuel, México y el Surrealismo*, et.al., consejo Nacional para la cultura y las artes, México, 1996, 117 pp.

KOVACS, Yves, *Surréalisme et cinema*, Tomo II "Developpement et influences" Études Cinématographiques, publicación timestral de Georges Albertr Astre, Francia, 1965, 307 pp.

KYROU, Ado, *Le surréalisme au cinema*, Le Terrain Vague ediciones, Francia, 1963, 268 pp.

MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine, una poética del objeto*, editorial Anthropos, Barcelona, 1993, 255 pp.

ROMAGUERA i Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero; *Fuentes y documentos del cine*, editorial Gustavo Gilli, Mass Media, Barcelona, 1980, 295 pp.

SADOUL, Georges, *Le cinéma francais (1890-1962)*, Flammarion editor, París, 1962, 289 pp.

TYLER Parker, *Cine underground*, editorial Planeta, Barcelona, 1973, 256 pp.

## SITIOS EN LA RED

### BUÑUEL

¡Oh!, don Luis, hoy Buñuel cumpliría 97 años. Paco Ignacio Taibo I  
<http://www.el-universa.com.mx/net1/1997/feb.97/cultura/01-cua.html>

Buñuel, un cineasta independiente: Pérez Turrent  
<http://www.el-universa.commx/net/1997/ene97/26ene97/cultura/03-cua.html>

### COCTEAU

A gallery of Jean Cocteau Art  
<http://www.GeoCities.com/Paris/Arc/2263/jcoct.html>

Jean Cocteau (1889-1963)  
<http://www.kirjasto.sci.fi/cfocteau.htm>

Cocteau, Jean  
<http://www.culturacanaria.com/bibarchi/biblotf/autores/cocteau.htm>

Imágenes of Jean Cocteau  
<http://www-scf.usc.edu/pkon/Cocteau.html>

Jean Cocteau

<http://diana.cps.unisar.es/coaxila/contraweb/cocteau.html>

Jean Maris, la cara de Cocteau funde a negro

<http://www.cine.lavanguardia.es/cast/noticias/necrologiques/marais/jean.htm>

Jean Cocteau: The blood of a poet

[http://www.netcomuk.co.uk/lenin/Jean\\_Cocteau\\_BOAP.html](http://www.netcomuk.co.uk/lenin/Jean_Cocteau_BOAP.html)

Jean Cocteau y su "Libro Blanco"

<http://www.geocities.com/WesHollywood/Village/7797/Oljeancocteau.html>

#### 4 CINEASTAS SURREALISTAS QUE TRASCIENDEN EN EL CINE MUNDIAL

El arte y el significado del arte, la forma y la función estética de la obra de los cineastas surrealistas Buñuel y Cocteau, ha sido elogiada y criticada. Los medios visuales de expresión y la comunicación han cambiado radicalmente en la era tecnológica, desde la época de la vanguardia surrealista (décadas de los años 20 y 30) hasta la fecha; sin embargo, no se ha producido una modificación correspondiente en la estética del arte.

Mientras el carácter del cine y sus relaciones con la sociedad se han alterado espectacularmente, la estética del arte de Buñuel y Cocteau, respectivamente, ha permanecido fija, anclándose anacrónicamente en la idea de que la influencia fundamental de sus filmes debe basarse en su creatividad y en las aportaciones que hicieron al lenguaje cinematográfico a partir de inteligentes experimentos visuales, cuyo objetivo fue construir una red de interpretaciones subjetivas, metáforas que otorgaban al cine la posibilidad de abrir en la pantalla una ventana a la poesía y al surrealismo.

Los filmes de ambos cineastas son testimonio de su momento histórico, reflejan las preocupaciones de la década de los 20, años difíciles en los que Europa vivió las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, enfrentándose a devastadas ciudades, crisis económicas, política en desequilibrio y angustia por las pérdidas humanas. Se tuvo entonces una visión distinta del mundo, la actitud de la sociedad cambió; los acontecimientos dieron lugar a las vanguardias artísticas, filosóficas y estéticas para reivindicar el arte, para dar fuerza a sus inquietudes y protestar por la irracionalidad de la guerra.

Como ya se ha dicho, Buñuel y Cocteau pertenecían al movimiento surrealista, lo practicaban como estilo de vida y se expresaban siempre a través de la crítica, motivo por el cual, su obra refleja el sentir de este grupo. Los filmes de Buñuel (*Un perro andaluz* y *La edad de oro*) realizados durante este período, escenifican la decadencia social, juzgan las bases de la organización del Estado: familia, religión, moral, costumbres y estratos sociales; cuestionan los valores de la burguesía. Bajo la estética que los surrealistas heredaron del dadaísmo, el antiarte.

Cocteau es más que un severo crítico social, un cronista de tendencia bohemia que deja fluir sus ideas como ser creador a partir de la influencia de drogas o estimulantes, que le sumergían en un ambiente similar al de los sueños. La visión de Cocteau, con respecto al de su contemporáneo Luis Buñuel, es una perspectiva dulzona y romántica de las necesidades del ser humano de abrir nuevos espacios, de habitar un mundo menos censurado y decadente que el de la posguerra.

A simple vista, podría pensarse que la coincidencia temática entre *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, de Buñuel, con *La sangre de un poeta*, de Cocteau, es casi nula, pues las

historias del aragonés hablan de amor loco, transgresiones al orden, deseos reprimidos y bofetones a la sociedad burguesa, asuntos nada cercanos al poeta enamorado de sí mismo, que viaja en su propio limbo.

Sin embargo, ambos realizadores comparten un momento y una tendencia: el surrealismo, que se hace presente en sus filmes. Por una parte, hablamos de historias nada convencionales que son narradas con un orden privado de razón, que no se encasillan en un esquema ni delimitan cuadradamente a sus personajes (etiquetándolos como héroes, víctimas o villanos, tal como sucedía en la narración clásica hollywoodense). Otro aspecto a mencionarse, es la búsqueda que emprendieron para expresar el concepto del subconsciente a través de símbolos o representaciones cargadas de detalles, dando así la sensación de trastocar la realidad, transformando lo cotidiano en fantasía, espejismo o mera ficción que emerge de la vida.

Estas son algunas de las características por las cuales se les reconoce como filmes surrealistas, y son, también, el motivo de estudio de este capítulo que desglosa y abunda en la historia de las películas y la manera en que son narradas, para concluir el por qué han salvado modas y corrientes cinematográficas hasta consolidarse como un importante precedente en el cine mundial.

#### 4.1 LUIS BUÑUEL, APROXIMACIÓN INTELECTUAL A SU CINE

Aunque Luis Buñuel no elaboró una teoría sobre el lenguaje cinematográfico, realizó sus filmes teniendo como base su conocimiento sobre el uso estético del cine. Es evidente que concebía al proceso cinemático como los pasos de la creación de un arte cinematográfico con el material del mundo. Tal como lo expresaba Béla Balázs en su teoría del Lenguaje-Forma<sup>185</sup> la materia prima del cine no es la realidad misma, sino el tema fílmico que puede ser transformado por el realizador. En este sentido, Buñuel logró adaptar imágenes poéticas, literarias, dalinianas, surrealistas y sueños personales en sus películas y con gran éxito.

Buñuel, al igual que el teórico ruso Sergei Mikhailovitch Eisenstein, veía al cine como un arte capaz de comunicar emociones y sólo secundariamente la razón. Esto aclara la tendencia buñueliana de crear un lenguaje interno<sup>186</sup> en sus filmes, el cual se basa en la disposición ordenada de planos, tomas y movimientos de cámara, sabiendo que estas partes son las decisiones compositivas que afectarán el resultado final.

Lo anterior, significa que Buñuel obtuvo un alto grado de expresión significativa y dirigida en sus imágenes, a través del sistema de implicaciones que desarrolló con la cámara, su sentido creativo, su montaje, su propia narración y tratamiento. Buñuel fue

<sup>185</sup> Ver capítulo 2, Lenguaje cinematográfico, pág. \_\_\_\_

<sup>186</sup> El uso del montaje es el único proceso que permite la creación de este lenguaje.

uno de los pocos cineastas que no se detuvo a reproducir el conjunto de indicaciones, procedimientos, trucos utilizables e historias que garantizaban automáticamente la claridad y la eficacia del relato para construir un filme de lenguaje cinematográfico tradicional, él se aventuró a una composición.

#### 4.1.1. LA IMPORTANCIA DEL MONTAJE COMO INSTRUMENTO DE INNOVACIÓN EN LOS FILMES DE BUÑUEL

"Si la compaginación es prosa, el montaje es poesía"<sup>187</sup>  
ALLERDYCE NICOLL

El filme se construye de una sucesión de imágenes, de una lógica interna que establece vínculos entre uno y otro plano, que se articulan como las palabras en el lenguaje escrito. El montaje convierte al cine en un modo de expresión del pensamiento y en un lenguaje.

Como ya se ha explicado (subcapítulo 2.1 El montaje) el montaje posee un valor dramático que le permite realizar tres efectos que son la esencia misma del cine: alternar planos generales con primeros planos, seguir el desplazamiento de un personaje y alternar episodios que se desarrollaron en lugares diferentes pero que convergen en un mismo fin.

Buñuel conocía las posibilidades artísticas del cine (hasta ese momento) y demostraba que en el cine las imágenes significan por su organización, su ordenamiento y las relaciones de duración de los planos entre sí con respecto a su conjunto. Sin duda, él simpatizaba más con la teoría del montaje soberano<sup>188</sup>, que con la tendencia que desvaloriza al montaje como tal, dictando la idea de transparencia<sup>189</sup> y realismo en el discurso fílmico.

Los aciertos de Buñuel con respecto al uso que hizo del montaje son los siguientes:

1) **Transformar lo cotidiano y real en elementos oníricos.** Las imágenes sueltas son mera realidad, pero cuando son organizadas por el montaje se convierten en filmes surrealistas. Las tomas, planos, ángulos y secuencias son ordenados por Buñuel con un absoluto grado de comprensión de lo que ocurrirá en términos de significado al disponerlas de esa manera.

<sup>187</sup> J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, pág. 86

<sup>188</sup> Sergei Michailovitch Eisenstein: Es aquella tendencia a raquizar el montaje como técnica de producción de sentido se considera el elemento dinámico del cine, denominado como Montaje Soberano y Montaje Rev. A partir de esto crea la cine-dialéctica.

<sup>189</sup> Ver subcapítulo 2.1, André Bazin y el cine de la "transparencia", pág. 56

Podría juzgarse adelantadamente el díptico surrealista de Buñuel y aventurar el comentario de que carece por completo de una organización previa, pues el discurso del filme obedece a un aparente capricho del azar y no a una lógica convencional (introducción-desarrollo-climax-desenlace) de cómo se narran la mayoría de las historias. Ello no significa que esté ausente una planeación consecutiva del ensamble de las tomas. Buñuel obedece los guiones de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, mismos que fueron elaborados con el esquema de la escritura automática propia del surrealismo.

Al combinar los elementos narrativos de imagen y audio unitarios del registro cinematográfico (lo filmado por la cámara), Buñuel presenta una visión discontinua y preferencial de la realidad, otorgando especial importancia a los objetos que juegan un papel peculiar en sus filmes, pues exalta su valor significativo. En sus dos primeros filmes el significado de los objetos y animales es el tema mismo, así un burro en descomposición sobre un piano o una vaca recostada en la cama, al ser asociados mediante el montaje con los planos anteriores ponen en funcionamiento una idea o un sentimiento y de esto resulta la sintaxis de las historias buñueliana, que en cierta medida se acercan al concepto de montaje intelectual absoluto o cine dialéctica de la teoría de S.M. Eisenstein.

El manejo de las metáforas visuales, la organización del montaje, los objetos como símbolos y el tema, dan como resultado la transformación de lo real en escenas propias de un sueño, sin aparente relación entre unas y otras, pero perfectamente meditadas por la intención expresiva y creativa de Buñuel.

2) Crea un híbrido contrapuntístico el cine mudo y el cine sonoro. Con la innovación del sonido en el cine diversos elementos sonoros como las palabras, los ruidos, la música y el sonido ambiente, participaban en igualdad de condiciones respecto a la imagen. Se dio la pauta para que los filmes se olvidaran de los rótulos y se permitiera el paso a los diálogos como sustento de la historia a ser narrada.

La posición de Buñuel sobre el sonido se adapta a sus principios de uso del montaje, lo cual significa que no sustituyó a las imágenes por diálogos largos en los que la cámara sólo gira para mostrar un campo-contracampo del rostro de los personajes. Tampoco suprimió los rótulos y el manejo que hizo de la música funcionó como contrapunto de imagen.

*Un perro andaluz* es un cortometraje mudo que durante su estreno fue sonorizado por Buñuel mismo, detrás de la pantalla, con un gramófono<sup>190</sup>, alternando durante la proyección tangos argentinos con *Tristán e Isolda*. Este filme no contaba con diálogos, sólo se apoyó en cuatro subtítulos y las piezas musicales sugerían asincronía con las imágenes visuales. "La sonorización de la versión integral de este filme fue realizada en

<sup>190</sup> Gramófono. Aparato que reproduce el sonido grabado en un disco, mediante una aguja y una caja de resonancia.

1960 bajo las indicaciones de Luis Buñuel, de acuerdo a la sonorización con discos, que se efectuó durante la primera exhibición"<sup>191</sup>

En *La edad de oro* se presenta un caso diferente, Buñuel pone en práctica el contrapunto imagen-sonido, teorizado por los soviéticos Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en su famoso *Manifiesto del cine sonoro*, de 1928<sup>192</sup>

Afirmar que Buñuel conocía este manifiesto es una aventura gigante, sin embargo, es probable que lo aplicase intuitivamente con la ayuda de la experiencia surrealista del collage o gracias a sus conocimientos del lenguaje cinematográfico y sus deseos de presentar algo nuevo. En este filme es evidente que la música de discos, utilizada con las imágenes no es un acompañamiento de relleno sino un hallazgo intelectual. Los fragmentos de las sinfonías románticas visuales, se consolidaban como un contrapunto que no acompañaba o suavizaba, sino que transformaba a la imagen en algo chocante, escandalizador.

*La edad de oro* es ya una película sonora que combina los rótulos con música y diálogos, aunque es importante especificar que sólo utiliza la voz en off. En el punto 3.1.2.2 de este estudio hemos mencionado que el uso de la voz en off proporcionó un elemento contrapuntístico, idea que también se presenta en los comentarios en off de los fragmentos documentales.

Lo que narra el comentarista no ilustra la imagen de los alacranes, más bien le proporciona un sentido de relación directa con el comportamiento de la humanidad, así el sonido de una alusión velada con otro posible significado del documental (prólogo) del filme, produciendo una sensación de incomodidad en el espectador. Un efecto similar, pero más desconcertante, provocan los subtítulos intercalados en *Un perro andaluz*.

Buñuel fue pionero en el uso de la voz en off. Le proporcionó una función distinta a la del narrador omnisciente que va contando la historia cronológica o anacronicamente, orientando al espectador al proporcionarle datos de tiempo, lugar, espacio, etc. Como ya se ha dicho, él dio la función contrapuntística al sonido. Un claro ejemplo son las siguientes escenas de *La edad de oro*.

<sup>191</sup> Luis Buñuel, *Un perro andaluz/La edad de oro*, Ediciones Era, pág. 25

<sup>192</sup> La declaración sobre el sonido que Eisenstein escribió junto a Pudovkin y Alexandrov, es un ejemplo de adaptabilidad de su teoría del montaje. Eisenstein sugiere que los experimentos con el sonido no sincrónico conducirán a la creación de un contrapunto orquestal de imágenes visuales e imágenes auditivas. Ve en la banda sonora una forma de integrar diálogo e información, pero también un método para construir un sentido que surge del choque entre ambos (sonido e imagen). A la música le otorga un valor superior al del uso de los subtítulos, pues considera que tiene la virtud de transmitir sensaciones y sentimientos.

1) Ella (Lya Lys) entra a su habitación y se sienta frente al tocador, su rostro refleja serenidad, mira distraídamente al espejo y lima sus uñas con un movimiento casi automático, continúa mirándose abstraídamente en el espejo. Sus cabellos y sus ropas empiezan a ondular al soplo del viento que surge del espejo. El espejo no la refleja ni a ella ni a la habitación, presenta un hermoso cielo con nubes blancas y ovals que se arrastran en el amanecer. Se mira también la silueta de un árbol seco agitado por el viento.

Todas las tomas y cuadros de esta escena son acompañados por sonidos naturales de un vendaval, en la banda sonora también entra el "tan-tan" del cencerro de la vaca (vaca que en la escena anterior esta recostada en su cama, pero que después sale de la habitación). Este procedimiento de combinación de imagen y sonido da como resultado una rica retórica cinematográfica, pues el contenido significativo es muy amplio, incluso a esta escena se le da una importante interpretación freudiana<sup>193</sup>. Lo que cabe resaltar es que gracias a este nuevo lenguaje, *La edad de oro* dio paso a cualidades poéticas como elementos clave de su construcción como filme de vanguardia en su tiempo.

2) Él (Gaston Modot) y Ella (Lya Lys) se encuentran en el jardín de la mansión burguesa en donde se lleva a cabo una importante reunión; los personajes abandonan la actitud de lujuria y deseo de la escena anterior pasando súbitamente a la ternura, ella hace un gesto para acercarse a él y sus ojos se llenan de lágrimas. Se presenta el siguiente diálogo:

GASTON MODOT	¿Tienes sueño?
LYA LYS	¡Iba a dormir.
GASTON MODOT	¿Dónde está el botón para apagar?
LYA LYS	Junto a la cama
GASTON MODOT	Me haces daño con el codo. Apoya la cabeza aquí, la almohada está más fresca.
LYA LYS	¿Dónde está tu mano?... Estoy bien así, quedémonos así, no te muevas.
GASTON MODOT	¿Tienes frío?
LYA LYS	No, me cala. Hace tiempo que te esperaba... ¡Qué alegría! ¡Qué alegría haber asesinado a nuestros hijos!
GASTON MODOT	Amor mío, amor mío, amor mío, amor mío, amor mío...

<sup>193</sup> De manera recurrente se puede encontrar en análisis y críticas de filmes una tendencia a "psicoanalizar" a los personajes, ya que el análisis cinematográfico se encuentra estrechamente relacionado con el estudio psicológico del filme. Buñuel es terreno privilegiado para el estudio psicoanalítico en razón de su temática explícita: deseos, muerte, obsesiones, sadismo, castración, rebeldía, libertad, etc. Y en el caso de esta escena se ha dicho que el sonido del impetuoso vendaval que oímos es el eco de su pasión, los deseos sin freno de ella hacia su amante; pero que el "tan-tan" del cencerro de la vaca, representa la presencia de la figura materna siempre al pendiente de sus acciones, observando en todo momento su comportamiento.



Sin duda, este diálogo logra los propósitos buñuelianos de desconcierto en el espectador; se trata de frases propias para la cama y de un insulto a la sociedad al hablar de infanticidio.

La esencia surrealista perfuma también este particular uso del sonido en los filmes de Buñuel, pues la voz en off es la llave para acceder al subconsciente de los personajes, algo que jamás se había presentado en el cine. Esta voz más suave evoca la idea de escuchar algo secreto, de enterarnos (nosotros, los espectadores) de los pensamientos de los protagonistas y personajes en general.

La realidad puede trastocarse con la voz en off empleada así, al estilo Buñuel, porque se percibe como el descubrimiento de lo que los personajes dicen sin abrir la boca, tal como si pudiéramos escuchar lo que piensan y sienten.

Se trató el sonido dentro de este apartado dedicado al montaje por simples razones. La introducción del sonido en el cine de Buñuel viene condicionado por la teoría de Eisenstein, además de que su explicación se relaciona directamente con la función de contrapunto, propia también del montaje.

El montaje es un ingrediente primordial para construir el lenguaje cinematográfico. Los conceptos que se han manejado en el capítulo 2, en torno al montaje nos permiten observar la importancia de las aportaciones buñuelianas para el uso del mismo, pues su visión le permitió construir filmes artísticos y vanguardistas, ya que supo combinar las funciones y ventajas del montaje con el manejo del tiempo y el espacio, elementos importantes para la construcción del lenguaje cinematográfico, mismos que a continuación se desarrollan.

#### **4.1.2 LA NARRACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE BUÑUEL, LEJOS DEL ESTILO CINEMATOGRÁFICO CLÁSICO Y ARMONIOSO.**

En el subcapítulo 2.2 Narración cinematográfica, se explicó que el cine tiene la posibilidad de contar historias y de representar acontecimientos frente a la cámara como si se tratase de un testigo invisible. Se habló también de la facilidad de dimensión enunciativa que posee el cine teniendo como base el trabajo de la cámara y el montaje.

La narración cinematográfica es un tema central en esta investigación, incluso las hipótesis secundarias<sup>194</sup> giran alrededor de la intención de explicar detalladamente cómo la narración lineal cambia porque las articulaciones de tiempo y espacio son discontinuas.

---

<sup>194</sup> HIPÓTESIS SECUNDARIAS:

1) La narración cinematográfica de vanguardia de Buñuel y Cocteau se apoya en el montaje para cambiar la narración lineal denominada por la gramática cinematográfica de Robert Bataille como "buen estilo cinematográfico" o "estilo armoniosos".

❖ Buñuel desafió la normatividad de la "transparencia" baziniana

Al reconocer que el cine está dotado de un lenguaje específico, capaz de narrar historias, de contar hechos, comunicar ideas o en el mejor de los casos, de transmitir sentimientos resultó necesario fijar sus estructuras y los teóricos, estetas y cineastas se deslizaron en el nivel de la gramática. Los debates y la discusión teórica al respecto formuló interesantes pensamientos de cómo funciona el cine como medio de significación, el acercamiento a la gramática cinematográfica se presenta, entonces, como el resultado de múltiples cuestionamientos que apuntan hacia la normatividad gramatical del séptimo arte.

Para abordar de manera integral la narración cinematográfica en los filmes surrealistas de Buñuel, es necesario tratar lo referente a la gramática o "gramáticas" del cine que se han desarrollado de modo esencial, cuando la promoción artística del cine fue globalmente reconocida. En un principio, la gramática, cinematográfica funcionaba de forma similar al modelo normativo de las gramáticas tradicionales del lenguaje verbal, aunque con el tiempo y las aportaciones estilísticas y particulares de los cineastas tomó otro rumbo.

Robert Bataille, autor del libro *Grammaire cinégraphique* (1947) hace la siguiente definición: "La gramática cinematográfica estudia las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas que forman un filme".<sup>195</sup>

Los análisis del lenguaje cinematográfico propuestos por estas gramáticas se basan principalmente, en las gramáticas de las lenguas naturales, por lo tanto toman de ellas la terminología y el planteamiento realizando en términos generales la siguiente analogía:

### ENUMERACIÓN DE LOS SIGNOS DE PUNTUACIÓN

PLANOS	=	PALABRAS
NOMENCLATURA	=	ESCALA DE PLANOS
PRECISAN COMO ESTRUCTURA	=	SECUENCIAS, FRASE CINEMATOGRAFICAS

Estas gramáticas funcionan sobre el modelo normativo de las gramáticas tradicionales del lenguaje verbal, transmiten una estética de transparencia (la mejor técnica es la que no se ve) y del realismo (es preciso que la imagen dé la sensación de

---

2) La narración cinematográfica de vanguardia de estos dos directores surrealistas. Abandonan la secuencia ordinaria e introducen: articulaciones de tiempo y espacio con secuencias discontinuas e innovadoras.

<sup>195</sup> Jacques Aumont, et al., *Estética del cine, Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Ediciones Paidós Comunicación, Barcelona, 1983, pág. 168.

verdad). Esta estética de la transparencia<sup>196</sup> basada en la no-visibilidad, juega un papel relevante en el cine.

En este sentido, algunos autores franceses interesados en el estudio del lenguaje cinematográfico, simpatizantes de la teoría baziniana de la normatividad de la "transparencia", concluyeron que:

"El fin de la gramática cinematográfica es permitir la adquisición de un *buen estilo cinematográfico*, o bien de un *estilo armonioso*, gracias al conocimiento de las leyes fundamentales y de unas reglas inmutables que rigen la construcción de un filme. Estas gramáticas ofrecen una lista de incorrecciones y faltas graves que conviene evitar, a menos que el realizador busque crear un *efecto estilístico particular*".<sup>197</sup>

La forma en que Buñuel relata sus historias es un ensayo libre, se trata de un llamado surrealista que no obedece reglas gramaticales, cometiendo arbitrariedades en la secuencia de las imágenes, desafiando la estética de la transparencia pero demostrando que la experimentación, más no la ignorancia del lenguaje cinematográfico, trae resultados innovadores y marca a sus filmes con un *efecto estilístico particular*.

#### 4.1.3 EN LOS FILMES SURREALISTAS DE BUÑUEL, EL TIEMPO FUE ABOLIDO Y EL ESPACIO DIFUMINADO.

El cine en muchos procesos de la narración depende del tiempo. Las relaciones temporales de la historia se extraen por deducción, el cual se rebasa en el orden de los acontecimientos, su frecuencia y duración. El binomio espacio-tiempo domina parte de la estructura de cualquier filme; el análisis de un filme siempre ha de detenerse en el tratamiento que se le da al tiempo, pues el tiempo es el que traza el plan de todo relato cinematográfico y el espacio es sólo su compañero, el elemento secundario que aporta un marco referencial.

Este binomio espacio-tiempo es un instrumento que Buñuel utiliza para dominar el contexto fílmico y crear un ambiente onírico y atemporal, lo cual significa que no recurre al tiempo fiel en donde el plano secuencia ejerce prioridad sobre los demás planos, sin cortes para disminuir el tiempo de exhibición, pues lo importante es presentar el acontecimiento tal como si vivieras el momento.

<sup>196</sup> André Bazin fundador del taller "CINEMA" desarrolló la teoría del cine "transparencia" basada en la desvalorización del montaje como tal y la sumisión estricta de sus efectos o funciones a la instancia narrativa o a la representación realista del mundo considerada como el objetivo esencial del cine, ya que la cinematográfica trataba de representar la realidad. Bazin consideraba que el cine tenía una vocación innata de reproducir lo real representativo al máximo al mundo real en su continuidad física y de acontecimientos. Martín Marcel, *El lenguaje del cine*.

<sup>197</sup> Jacques Aumont, *Op. Cit.*, pág. 168

El tiempo condensado, que es también una posibilidad de manejo cinematográfico, considerado por Marcel Martín<sup>198</sup> como la espina dorsal del filme, suprime los tiempos débiles para dar continuidad a toda la relación de tomas que dan como resultado una secuencia dramática capaz de contarnos una historia de siglos, décadas o días en tan sólo unos minutos (por lo regular, 90) de proyección.

El tiempo abolido produce una narración innovadora, siguiendo el esquema creativo (guión) trazado por el director, puede mezclar temporalidades distintas en un mismo espacio dramático, recurriendo así al inconsciente ya sea pasado o futuro en donde las escenas se empalman en una misma secuencia, dando vida a recuerdos o fantasías de los protagonistas del filme.

Sin duda, Buñuel utilizó el tiempo abolido para contarnos sus historias. Recordemos cómo en *Un perro andaluz*, todas las escenas evocan la sensación de asistir a fantasías o sueños de los personajes principales; en este cortometraje sólo se presenta un *flashforward* cuando aparece el rótulo que dice "Ocho años después", aunque cumpliendo una función distinta respecto a su relación con la historia, porque se sitúa lejos de las claves que el espectador utiliza al aplicar los conjuntos de conocimientos llamados esquemas, para guiarse entre las acciones de los personajes del filme y así deducir hipótesis sobre los acontecimientos que se presentan en la pantalla. El manejo que Buñuel hace del *flashforward* se apega generosamente a su estilo, marcado por una narración cinematográfica que sitúa al espectador ante una historia carente de esquemas lógicos, donde el tiempo es abolido y el espacio difuminado.

#### 4.2 COCTEAU EL POETA VOYEURISTA

Ya en el primer capítulo de este estudio, se esbozaron las características del surrealismo, y sin duda, la libertad absoluta era cualidad indiscutible de dicho movimiento. Jean Cocteau aporta con su obra diversas facetas de la libertad y la opresión, que por el corte y escenificación de cada una de ellas se convierten en confesiones significativas de su arte y su vida expresadas en su cine.

¿Por qué revivir a un poeta no aceptado entre los surrealistas y clasificarlo aquí como un cineasta representativo de ese movimiento de vanguardia?, porque el tiempo no es obstáculo ni problema para recuperar las manifestaciones materiales, temáticas y técnicas innovadoras de su opera prima cinematográfica *La sangre de un poeta*. Las vertientes por las cuales se desarrolló la obra cocteauniana, translucen una preocupación esencial del surrealismo, el arte como arma revolucionaria para matar viejas morales.

En todo artista hay una concentración, una serie de intentos y experimentaciones que aciertan o fracasan. Cocteau demuele una realidad, la de su tiempo de posguerra,

<sup>198</sup> Marcel Martín, *El lenguaje del cine*, pág. 236

porque ésta ya no le satisface ni las necesidades de la sociedad en la que viven, ni las suyas propias. Así Cocteau rompe con su filme *La sangre de un poeta*, el universo de buenas relaciones, ese ambiente conservador para desenmascarar la actitud moralista de su época, exhibiendo en su masiva plenitud el temor y pudor burgués hacia algunos temas como el voyeurismo, la homosexualidad y el suicido.

#### **4.2.1 LA LENTITUD Y EL SUEÑO COMO PARTE DE UN MÉTODO FILOSÓFICO: EL "SIN TIEMPO"**

La lentitud del universo de *La sangre de un poeta*<sup>199</sup> está dada también por el estado de sueño que le caracteriza constantemente. Fuerza del gran vacío creador del sueño psíquico en imágenes. Para Cocteau los sueños eran la literatura del sueño, los resultados de la puesta en escena de esa máquina que nos pone periódicamente "entre paréntesis". Él no quería presentarnos los sueños en sí, sino su mecanismo de encadenamiento, todo lo que está parcial o totalmente en el sueño es lento.

La lentitud permite al espectador observar a doble ritmo, es decir, presenta la oportunidad de mirar lo que pasa en la superficie y lo que se advina del instante anterior inmediato. Contemplar la cosa en su propio movimiento y la pensarla con tiempo, encontrando nuevas fuentes, lo cual significa que gracias a su lentitud los espectadores tenemos tiempo de reflexionar sobre lo que nos muestra el filme<sup>200</sup> y en este intervalo podemos actuar con toda la libertad y el azar imaginables.

Cocteau introdujo la lentitud y el azar, mostró cómo la poesía no puede ser vista o surgir más que en el seno de un ritmo lento cuyo origen es inesperado. Cocteau nos volvió visible a los ojos ese proceso tan familiar al inconsciente.

Hablar de un método filosófico implica rastrear sus orígenes en el centro mismo del filme, es decir las tres o cuatro partes en que se divide la película serían entonces, momentos propositivos artísticos y filosóficos que se apoyan en el ritmo de la cinta para hacerse evidentes.

- ❖ **Primer momento:** En la negrura, la noche de la recámara del poeta, casi sin aire y con la sensación de ambiente seco, sería la proposición de asfixia.
- ❖ **Segundo momento:** El líquido espeso y oscuro, que lo traga como si se tratase de un hoyo negro en el espejo, sería la proposición de noción del infinito e inmortalidad.

<sup>199</sup> Hablaremos concretamente de este filme, porque es el centro de estudio de este cineasta que desarrollamos a lo largo del capítulo anterior.

<sup>200</sup> Esta cualidad de la lentitud, sucede también en el cine ruso, y como ya se comentaba, gracias a veces a la excesiva lentitud tenemos el tiempo de reflexionar sobre lo que nos muestra y propone tácitamente en la pantalla el director y así nos comunicamos con su discurso, formando un todo de espectadores y obra.

- ❖ Tercer momento: En la nieve, al aire libre, con un viento frío, pero de nuevo en la negrura de la noche, sería la proposición de soledad y ausencia.
- ❖ Cuarto momento: Espiando por las mirillas de la puerta, la proposición de deseo y curiosidad a través del voyeurismo.

“Por primera vez en la historia del cine se trató de filmar la fisiología y el origen de la poesía y sus fuentes, en una obra que el poeta quiso salvar, en todo momento, de tener un *halo poético*”<sup>201</sup>. Lo anterior es un gran logro, pues se esmera en explotar al máximo las ventajas del lenguaje cinematográfico, y procura llevar al espectador a la reflexión a través de sus metáforas visuales, sin descuidar ni por un momento el ambiente en el que rodó sus escenas con la intención de también aportar sensaciones.

El cine de Cocteau es un cine-escritura, porque siempre evoca espacios en *off*, es decir, aquellos que se producen en la imaginación del espectador, continuando la extensión e intensidad de los espacios de una película, en los que la propia línea interna se continúa llevando a cabo el artesanado de las imágenes, su confección sobre la pantalla de nuestra imaginación, así como pasa en la poesía escrita o la novela. Su cine es pródigo en espacios contraídos y *off*, pues todo se reserva. Se enlata en el mundo orgánico para prolongarse en nosotros, porque proviene de la poesía. Es cine-escritura porque está fundamentado sobre una línea que esparce su energía en todas direcciones y sentidos y no por eso la desvía de su fuerza horizontal que se desarrolla en la misma dirección. Un todo y nada, en todos lados y en ninguna parte, por eso menciono que se trata de un cine “sin tiempo”.

#### 4.2.2 EN SU CINE COCTEAU NOS OFRECE UNA RADIOGRAFÍA ÉTICA DE LA POESÍA

El arte de Cocteau, sobre todo su cine, constituye una crítica al racionalismo francés de su época, en el sentido de querer objetivar todo por medio de un cientificismo u objetivismo con el cual trata de ver el arte: “Francia detesta la poesía. Lo que salva mi *Orphée* es que los franceses lo toman por una pieza cómica... *Orphée* es la primera vez que un cineasta enseña la noche en pleno día. En Francia un personaje que sale de un espejo, sale de un armario con espejo”, dice Cocteau al referirse a su producción cinematográfica. Es evidente que el cine de Cocteau no es un cine político ni social, ni tampoco corrosivo, directo, burlón y muy crítico como el de Buñuel; pero tiene su propio mérito.

El director de *La sangre de un poeta*, trabaja las preocupaciones, las elevaciones, los temores y placeres metafísicos de los aristócratas y los burgueses de su época. Supera esas realidades por la naturaleza de su conducta y de su método cinematográfico que ofrece una radiografía ética de la poesía en la que las imágenes pueden no ser de orden colectivo,

<sup>201</sup> Elia Espinosa, Op. Cit., pág. 141

social o político, pero serán siempre totales porque pertenecen al discurso de la poesía, discurso en el que lo falso y lo verdadero no existe en tanto que categorías.

Cocteau proclamó por la palabra y por la acción, que la poesía es una mora, una línea de conducta que guía al artista desde lo profundo de sus deseos. Fue uno de los primeros, junto con Buñuel, en ponernos frente a los ojos (tomemos literalmente esta expresión) la poesía trabajando en máxima lentitud, ese ser de corazón y de reflexión que no es ni hombre ni mujer, ni animal, ni monstruo de ninguna especie y que nos fascina, nos pone en contacto con ese lugar desconocido de nuestro interior y en lo real exterior que nos rodea.

“Antes que él, nadie se había responsabilizado de la gran tarea de radiografiar la poesía y mostrar las funciones de su maquinaria, ni la había puesto sobre la mesa de operaciones abriéndola en canal para contemplarle las múltiples funciones de sus enigmas solamente perceptibles por la paradoja y la afirmación, ya que no tiene clasificación posible”.<sup>202</sup>

Su finalidad al filmar era experimentar, crear hipótesis visuales que llegaran a proyectar en el filme los sentimientos y afectos del hombre, su fase humana y la manera en que cada una de las partes que lo conformaban formaban una pieza importante del engranaje de su mundo, su meta final era seguir adelante con esta constante búsqueda de expresión.

Las fuerzas que habitaban el alma de Cocteau y su obra fueron la poesía, la moral como ética, la fisiología, el peso y la solidez del cuerpo humano, la velocidad, la lentitud, la afirmación como principio poético-teórico, la homosexualidad como pedagogía y medio de contradicción, y la libertad a través de la disciplina constante reflexiva y precisa que exige la práctica artística.

---

<sup>202</sup> *Ibidem*, pág. 176

## CONCLUSIONES

“El artista confiesa lo que otros esconden y expresa lo que los demás callan. El poeta recuerda lo olvidado por todos y ve lo que el hombre común cercado por las instituciones y acosado por la desesperante raya cuyo final no se refleja en el espejo, no puede ver o no se atreve a ver”.<sup>203</sup>

Sin duda, con esta reflexión se puede comprender gran parte de esta investigación, sobre todo si se toma en cuenta que en todos los capítulos se habla de surrealismo, de cineastas rebeldes que se atreven a desechar los modelos clásicos de narración cinematográfica para establecer sus propias reglas y crear un estilo muy propio, libre y capaz de marcar a generaciones posteriores por su contenido.

El primer capítulo aborda con detenimiento el movimiento surrealista, definiéndolo más que como un período histórico, o una lista de características; se procuró aportar esa visión menos parcial de una manifestación tan polifacética, no encontrada así nunca antes en el mundo artístico y social, tanto en Europa, lugar de su nacimiento, como en América, refugio amable durante su exilio.

El **surrealismo**, título de la primera parte de este trabajo, se presenta libremente, como ente autónomo, anarquista, automático, expresivo, ajeno a toda preocupación estética o moral, dueño y esclavo del funcionamiento real del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, maestro de la ruptura, la insurrección y la provocación a la **sociedad burguesa**; **amigo inseparable** de las alucinaciones y las libre asociaciones, **enfermo**, para su ventura, de paranoia, esquizofrenia, maldad, miedo, sadismo, **masoquismo** y oneirismo.

El surrealismo tan violento y espontáneo como su propio nacimiento en plena Guerra Mundial, formó caos y confusión absolutos, porque traspasó fronteras en todas direcciones hasta convertirse en un órgano más de la poesía, la literatura, la pintura, el cine, la revolución, el amor y el sueño. Fue tan fuerte el surrealismo, que reunió a poetas, periodistas, escultores y artistas, con la liga del desprecio hacia el arte burgués. Dando vida con la publicación del Primer Manifiesto Surrealista (1924) a una lucha: la de unir al sueño con la realidad creando esa especie de realidad absoluta, creándose a sí mismo, dando paso al surrealismo.

El surrealismo tuvo su Oficina de Investigaciones, que perseguía y extirpaba hasta de sus últimos refugios a la lógica y la razón. Sus órganos informativos fueron *La Revolución Surrealista* y *Minotaure*, con los cuales abofeteó a los lectores moralistas y reclutó en su lucha a todos los que simpatizaban con su movimiento. Cuando el mundo enfrentó la segunda gran conflagración, el surrealismo tuvo que vivir en el exilio, viajó a

<sup>203</sup> Fernando Césarman, *El ojo de Buñuel-Psicoanálisis desde una butaca*, Miguel Ángel Porrua Editores, Médico, 1998, 308 páginas.



México y a Estados Unidos y ahí vivió su segunda juventud; en New York en manos de Dalí conoció la fama nov y el glamour en la quinta avenida y las mansiones extravagantes de personajes de la moda como Coco Chanel.

El surrealismo también tuvo una amante libertaria y guerrillera, la anarquía; con ella sostuvo una relación de lucha constante y paralela, juntos encarnaron movimientos históricos, cuyo fin era recuperar la libertad en tiempos de posguerra. El surrealismo pronto vio su autodisolución y enfrentó su muerte en 1965 a sólo cuarenta y siete años de su nacimiento Dada, aunque extendió su permanencia en la inspiración, fantasía, emoción sugestión y significación de la creación humana de Hans Arp, André Breton, Luis Buñuel, Jean Cocteau, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst, René Magritte, André Mason, Joan Miró, Pablo Picasso, Man Ray y Remedios Varo, sus principales representantes.

La visión de este capítulo fue panorámica, es decir, no retiene más que el dato que puede contribuir a dar una impresión de conjunto, considerándole el arte surrealista como un fenómeno, comprendiendo en que consiste tal fenómeno, situándolo entre las realidades del mundo y su relación con ellas. Incluyendo una breve lista de artistas cuya contribución y talento, dieron vida al movimiento.

Un acontecimiento tan considerable como el surrealismo aún no ha terminado de extender su resonancia, ni está al final de su evolución y de sus consecuencias. Ha restaurado toda clase de valores que hubieran podido creerse excluidos de la creación plástica: la inspiración, la fantasía, la emoción, el infinito poder de sugestión, la significación. La creación humana es dialéctica perpetua, en lo sucesivo habrá que reconocer la presencia del surrealismo.

**Lenguaje cinematográfico** es como se titula el segundo capítulo, en el cual se estudió la lucha intelectual que sostuvo el lenguaje cinematográfico para que se le reconocieran sus cualidades creativas y expresivas, así como el avance paulatino de este lenguaje universal, tan complejo y preciso que se distingue del verbal y el escrito, de la literatura y el teatro, reivindicándose como el séptimo arte.

Una de las preocupaciones latentes en este capítulo fue proporcionar una idea general de las contribuciones del montaje, pues constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico y puede, por lo tanto, establecer un amplio abanico de posibilidades expresivas y estéticas, así como la evolución del mismo al proporcionar un valor dramático a las tomas y convertirlas en escenas, frases cinematográficas, relatos interesantes y como fase final en filmes de narración artística.

En su momento, Griffith utilizó al montaje como posibilidad para denotar el sentido del espacio, la variedad de puntos de vista (planos y ángulos), las acciones

paralelas llevando al mismo tiempo varias historias, tal como sucede en la vida real, ofreciendo así una forma innovadora del ritmo y el manejo del tiempo cinematográfico.

Los soviéticos rescataron la importancia del guión, clasificándolo como montaje a priori, estableciendo que la diferencia entre el montaje y el guión era sólo material, determinada por el paso del proyecto escrito a la realidad filmada. Aportaron también la teoría de que una idea en imagen ordenada correctamente en el filme, podía crear un concepto. Pudovkin habló del montaje lírico, simbólico y descriptivo con la intención de exaltar el valor signifiante de los objetos. Dziga Vertov logró con el montaje a de trozos de varios filmes, provocar sensaciones.

El maestro Serge Mikhailovitch Eiseinstein, elaboró toda una teoría de la creación a través del montaje, pues a ésta le otorga la capacidad de construir el significado discursivo o narrativo de imágenes ya estilizadas, controlando su ritmo y el contexto en el que aparecen, desarrolló también el montaje intelectual absoluto, o cine-dialéctico que mediante la relación de dos imágenes una emoción-choque acorde al sentido de la acción determina en el espíritu del espectador una idea o un conjunto de ideas que derivan en emociones.

En el apartado que aborda los principios de la narración cinematográfica se hizo un recuento de los procesos que integran a la narración de un filme, hablando de la historia, el argumento y estilo y de la relación que existe entre ellos, marcada por la lógica narrativa, el tiempo y el espacio. Se tratan distintas opciones narrativas cinematográficas, incluso se tomó el ejemplo de Hollywood para hablar de la narración clásica, de fácil comprensión la cual se centra en el *start system*. Se rescató a la narración de arte y ensayo, procurando su reivindicación porque en esta clasificación coloco posteriormente a los cineastas surrealistas Buñuel y Cocteau.

Lo anterior demuestra que la narración de arte y ensayo tiene múltiples facetas, que rompen con los esquemas hollywoodenses, exigiendo al espectador un compromiso con el filme que ve, lo anterior, mantiene una estrecha relación con el cine de Buñuel y Cocteau da la pauta para el análisis del cine surrealista de ambos cineastas.

Durante este apartado se estudió, la lucha intelectual que sostuvo el lenguaje cinematográfico para que se le reconocieran sus cualidades creativas y expresivas, así como el avance paulatino de este lenguaje universal, tan complejo y preciso que se distingue del verbal y el escrito, de la literatura y el teatro, reivindicándose como el séptimo arte.

Sin duda, una de las preocupaciones más latentes en este capítulo fue proporcionar una idea general de las contribuciones de teóricos como Béla Belázs, Sergei Mikhailovitch Eiseinstein, André Bazin, Jean Mitry, D.W. Griffith, y Christian Metz quienes investigaron las posibilidades creativas, formas y expresión del lenguaje cinematográfico explorando

sus estructuras y aportando una valiosa lista de conceptos, definiciones y, sobre todo, teorías que son la base para un estudio *formal* del lenguaje cinematográfico.

El montaje y la narración cinematográfica se incluyeron como dos puntos más a desarrollar, pues sin, elementos que permiten entender como se construye un filme y, en especial, conocer como se forma la historia y el relato cinematográfico. Se indicaron los aspectos relevantes del montaje y las variantes de la narración cinematográfica como: la narración cinematográfica clásica de Hollywood, la narración de arte y ensayo y la narración de vanguardia.

**Dos cineastas surrealistas: Buñuel y Cocteau** es el capítulo 3, del cual resulta interesante recuperar los momentos y características de la obra cinematográfica influida por el movimiento surrealista, aunque en términos reales los filmes surrealistas sean escasos, las aportaciones de Buñuel y Cocteau son un hito para el cine de vanguardia.

La obra de Buñuel presenta una concepción estética que une la imagen cinematográfica con la imagen poética literaria. En sus filmes utilizaba el procedimiento de asociación por encadenamiento de las imágenes y desajustes entre la sintaxis y el significado. Las narraciones fílmicas de Buñuel son la construcción del discurso fragmentado, el relato de objetos cotidianos que en el modelo collage adquieren una función poética de signo y figura, sustituyendo a las palabras por imágenes. Buñuel construye su discurso onírico sobre el enlace consecutivo de las imágenes según la lógica privativa del sueño.

El díptico de Buñuel responde a los principios generales del surrealismo y a los descubrimientos de Freud, la relación entre los personajes que presentan el complejo patológico-psíquico del ser humano. Sus filmes son atemporales, de narración discontinua, con un lenguaje anticonvencional, su temática aborda la lucha del hombre contra su realidad, explora la intimidad de su subconsciente en historias ambivalentes, de finales abiertos y severa crítica a toda una civilización.

Las aportaciones de Jean Cocteau extienden su arte a la estética visual, aunque la controvertida cinta *La sangre de un poeta*, fue juzgada por el subargumento en el que los actos aparecen relacionados por la lógica, traicionando así los postulados surrealistas y la escritura automática, Cocteau contribuyó con el valioso concepto del voyeur. Su filme se sumergió en el rol del amor y la muerte, dio vida a esta obsesión con imágenes creativas, con los sueños artísticos de un poeta.

Se descubrió, también, esta oculta analogía del cine surrealista con el cine underground, al enumerar sus características de filmes de vanguardia: anticonvencionales, críticos, no comerciales, experimentales, que abordan temas tabú con el humor negro de los surrealistas.

Del capítulo 3, resulta interesante recuperar los momentos y características de la obra cinematográfica influida por el movimiento surrealista, aunque en términos reales los filmes surrealistas sean escasos, las aportaciones de Buñuel y Cocteau son un hito para el cine de vanguardia.

La obra de Buñuel presenta una concepción estética que une la imagen cinematográfica con la imagen literaria; en sus filmes utilizaba el procedimiento de asociación por encadenamiento de las imágenes y desajustes entre la sintaxis y el significado. Las narraciones filmicas de Buñuel son la construcción del discurso fragmentado, el relato de objetos cotidianos que en el modelo collage adquieren una función poética de signo y figura, sustituyendo a las palabras por imágenes. Buñuel construye su discurso onírico sobre el enlace consecutivo de las imágenes, según la lógica privativa del sueño.

El díptico de Buñuel responde a los principios generales del surrealismo y a los descubrimientos de Freud, la relación entre los personajes que presentan el complejo patológico-psíquico del ser humano. Sus filmes son atemporales, de narración discontinua, con un lenguaje anticonvencional; su temática aborda la lucha del hombre contra su realidad, explora la intimidad de su subconsciente en historias ambivalentes, de finales abiertos y severa crítica a toda una civilización.

Las aportaciones de Jean Cocteau extienden su arte a la estética visual, aunque la controvertida cinta *La sangre de un poeta*, fue juzgada por el subargumento en el que los actos aparecen relacionados por la lógica (las acciones pueden seguirse en términos de causa-efecto), traicionando así los postulados surrealistas y la escritura automática, Cocteau contribuyó con el valioso concepto de voyeur. Su filme se sumergió en el rol del amor y la muerte, dio vida a esta obsesión con imágenes creativas, con los sueños artísticos de un poeta.

También, se descubrió esta oculta analogía del cine surrealista con el cine underground al enumerar sus características de filmes de vanguardia: anticonvencionales, críticos, no comerciales, experimentales, que abordan temas tabú con el humor negro tan propio de los surrealistas.

Durante este capítulo, se mostró el contexto en el que se desarrollaron Buñuel y Cocteau, se abordaron los tres filmes considerados obras surrealistas, se realizó una sinopsis y un análisis que deviene en la enumeración de un estilo en ambos directores, procurando con lo anterior sentar las bases para el posterior capítulo (Capítulo 4, Cineastas surrealistas que trascienden en el cine mundial) en el cual se realiza una descripción de las aportaciones de Buñuel y Cocteau al cine mundial, considerando la importancia de sus respectivos filmes y precisando la trascendencia de los directores.

De ahí parto para señalar lo que se ha mencionado con anterioridad, que en la narración cinematográfica de Buñuel se encuentra un cierto desafío a la normatividad de transparencia, misma que orilló a algunos realizadores a tomar como base los modelos gramaticales del lenguaje cinematográfico trazando así una línea similar en todos los filmes narrativos que obedecieron estas disposiciones.

La trayectoria de Cocteau se caracterizó por sus batallas gráficas, teatrales, literarias y cinematográficas, entre ellos los ataques de los surrealistas quienes lo consideraban un burgués. Este apartado dedicado a un artista cuya imagen a sido tan empobrecida, despreciada artística y políticamente, o estimada casi únicamente en el terreno del teatro y la novela, mi texto ha querido revalorar y ofrecer otra imagen de las existentes, de un poeta visual que como comentaría Elia Espinosa: "vivió, actuó y amó ente la norma y el deseo".<sup>204</sup>

Así a lo largo de los capítulos se fueron sentando las bases que nos permiten comprender el por qué Buñuel y Cocteau son **Cineastas surrealistas que trascienden en el cine mundial**, por ser creadores cinematográficos que logran plasmar sus visiones y exponer sus fantasmas y obsesiones en sus filmes, entregan su vida y sus pensamientos, describiendo y descubriendo lo que a simple vista se nos escapa de la vida cotidiana, penetrando los significados profundos, las realidades universales que forman lo común del hombre.

Luis Buñuel oculto tras el ojo de su cámara, nos ha permitido asomarnos a sus visiones: **creador cinematográfico alucinante ha proyectado en la pantalla los conflictos del hombre, el de la calle, el artista, el que con sus sueños disfraza sus formas, sentimientos comunes a todos. Buñuel ha recurrido a la imagen una de las formas sensoriales más primitivas del pensamiento, para enseñarnos a ver cómo ve un mundo que no es el mejor de los mundos posibles, y a soñar como él sueña, con la rebeldía incansable de más de medio siglo de trabajos siempre inconformes.**

**Creador cinematográfico, poeta que ve y ver con sus ojos, artista comprometido con el hombre, Buñuel rebasa la anécdota familiar e incrusta en su obra el lenguaje surrealista, del que se sirve para permitir el libre fluir del pensamiento que pudiera coartar los convencionalismos, por medio del automatismo cinematográfico, Buñuel evita aferrarse a órdenes y lógicas que sólo limitarían su capacidad expresiva.**

**Buñuel no se conforma con observar y hacer observar el mundo en que vivimos. Decir la verdad, describir la realidad, no es conformismo, al contrario, es confrontación con la inmovilidad es el deseo de encontrar los caminos para liberar la razón, es la denuncia de las instituciones que despojan al hombre de su condición, es la protesta contra el sometimiento por parte de sistemas políticos, religiosos y militares, que han**

---

<sup>204</sup> Elia Espinosa, *Jean Cocteau, el ojo entre la norma y el deseo*, pág. 26

escapado de sus manos y responden a leyes propias, llevando al ser humano a actuar como verdugo y víctima, como amo y como siervo.

El cine de Buñuel y Cocteau, aunque el de Cocteau sea romántico, liberan la razón de los valores internos que la oprimen, liberan a los conceptos aprendidos y descargan de las creencias posibilidades de una reflexión que junto con su arte promulga las cualidades más valiosas e importantes con que cuenta el ser humano: la libertad total y el amor.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALACALA, Manuel, *Buñuel cine e Ideología*, Cuadernos para el diálogo, Edicusa, Madrid, 1973, 197 pp.
- ARANDA, Francisco J., *Luis Buñuel, biografía crítica*, Editorial Lumen, España, 1975, 449 pp.
- AUMONT, J. Y Marie M., *Análisis del film*, Ediciones Paidós Comunicación, España, 1993, 311 pp.
- AUMONT, Jacques, et. al.; *Estética del Cine, Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*, Ediciones Paidós Comunicación, Barcelona, 1983, 313 pp.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso, "Imágenes, gestos, voces"*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1982, 380 pp.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1966, 593 pp.
- BERTETTO, Paolo, *Cine Fábrica y vanguardia*
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Ediciones Paidós Comunicación, España, 1985, 364 pp.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993, 141 pp.
- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janes editores, Barcelona, 1982, 303 pp.
- BUÑUEL, Luis, *Un perro andaluz/La edad de oro*, ediciones Era, México, 1971, 170 pp.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, ediciones Cátedra, Madrid, 1991, 319 pp.
- CÉSARMAN, Fernando, *El ojo de Buñuel, Psicoanálisis desde una butaca*, Miguel Ángel Porrúa editor, México, 1998, 308 pp.
- CASSOU, Jean, *Panorama de las Artes Plásticas Contemporáneas*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, 812 pp.
- CIRICI, Pellicer, A., *El Surrealismo*, Ediciones Omega, Barcelona, 1957, 58 pp.
- COWLES, Fleur, *El caso Salvador Dalí*, Editorial Noguer, Barcelona, 1959, 396 pp.

DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*, Ediciones Gustavo Gili, México, 1992, 211 pp.

DUDLEY Andrew, J., *Las principales teorías cinematográficas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, 274 pp.

EDMOND Orts, *EL CINE Diccionario Mundial de directores del cine Sonoro*, Tomo I, ediciones Mensajero, bilbao, 1985, 374 pp.

*El ojo Buñuel, México y el Surrealismo*, et.al., consejo Nacional para la cultura y las artes, México, 1996, 117 pp.

ESPINOSA, Elia, *Jean Cocteau; el ojo entre la norma y el deseo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, 224 pp.

FELDMAN, Simón, *La realización cinematográfica, análisis y práctica*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994, 204 pp.

GAUDREAU, Andre y Jost, Francois, *El relato cinematográfico y Cine y Naratología*, Ediciones Paidós, España, 1995, 172 pp.

KAPLAN, Janet A., *Viajes Inesperados, El Arte y la Vida de Remedios Varo*, Ediciones Era, México, 1994, 272 pp.

KOVACS, Yves, *Surréalisme et cinema*, Tomo II "Developpement et influences" Études Cinématographiques, publicación trimestral de Georges Albertr Astre, Francia, 1965, 307 pp.

KYROU, Ado, *Le surréalisme au cinema*, Le Terrain Vague ediciones, Francia, 1963, 268 pp.

LAREA, Juan, *El surrealismo, entre viejo y nuevo mundo*, Fundación Cultural MAFRE, cuadernos americanos, 343 pp.

LOTMAN, Yuri M., *Estética y Semiótica del Cine*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, 153 pp.

MALET, Rosa María, *Joan Miró*, Ediciones polígrafa, Barcelona, 1983, 128 pp.

MARTÍN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1995, 271 pp.

MITRY, Jean, *Estética y Psicología del Cine*, "I Las estructuras", Siglo XXI editores, España, 1978, 519 pp.



MITRY, Jean, *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)* Ediciones Akal, España, 1990, 166 pp.

MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine, una poética del objeto*, editorial Anthropos, Barcelona, 1993, 255 pp.

PARINAUD, André, *Salvador Dalí: confesiones Inconfesables, recogidas por...*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1975, 444 pp.

PIERRE, José, "El dadaísmo", Historia de la pintura, Tomo IV, Ediciones Asuri, Bilbao, 1989.

PIERRE, José, "El surrealismo", Historia de la pintura, Tomo IV, Ediciones Asuri, Bilbao, 1989.

RODRÍGUEZ, Ida, *Dadá documentos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977, 324 pp.

RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo, Esplendor y Agonía*, Editorial Pormaca, México, 1964, 191 pp.

ROMAGUERA i Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero; *Fuentes y documentos del cine*, editorial Gustavo Gilli, Mass Media, Barcelona, 1980, 295 pp.

SADOUL, Georges, *Le cinéma français (1890-1962)*, Flammarion editor, París, 1962, 289 pp.

TYLER PARKER, *Cine underground*, editorial Planeta, Barcelona, 1973, 256 pp.

WALTHER, Ingo F., *Pablo Picasso, 1881-1973 el genio del Siglo*, Editorial Benedikt Taschen, Alemania, 1989, 96 pp.

## HEMEROGRAFÍA

Hernández, Manuel de Jesús, "Man Ray y la fotografía", Casa del Tiempo, volumen X, número 97, septiembre-octubre de 1990, Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 31-41.

Moral, Fidel, "¿La mirada del siglo?", Cinemanía, enero 97, págs 24-25.

Pardo, Cristina, "La mirada de la conciencia", Casa del Tiempo, volumen X, número 27, septiembre-octubre de 1990, Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 17.

- MITRY, Jean, *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)* Ediciones Akal, España, 1990, 166 pp.
- MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine, una poética del objeto*, editorial Anthropos, Barcelona, 1993, 255 pp.
- PARINAUD, André, *Salvador Dalí: confesiones Inconfesables, recogidas por...*, Barcelona, Editorial Bruquera, 1975, 444 pp.
- PIERRE, José, "El dadaísmo", *Historia de la pintura*, Tomo IV, Ediciones Asuri, Bilbao, 1989.
- PIERRE, José, "El surrealismo", *Historia de la pintura*, Tomo IV, Ediciones Asuri, Bilbao, 1989.
- RODRÍGUEZ, Ida, *Dadá documentos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977, 324 pp.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo, Esplendor y Agonía*, Editorial Pormaca, México, 1964, 191 pp.
- ROMAGUERA i Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero; *Fuentes y documentos del cine*, editorial Gustavo Gilli, Mass Media, Barcelona, 1980, 295 pp.
- SADOUL, Georges, *Le cinéma français (1890-1962)*, Flammarion editor, París, 1962, 289 pp.
- TYLER PARKER, *Cine underground*, editorial Planeta, Barcelona, 1973, 256 pp.
- WALTHER, Ingo F., *Pablo Picasso, 1881-1973 el genio del Siglo*, Editorial Benedikt Taschen, Alemania, 1989, 96 pp.

## HEMEROGRAFÍA

- Hernández, Manuel de Jesús, "Man Ray y la fotografía", *Casa del Tiempo*, volumen X, número 97, septiembre-octubre de 1990, Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 31-41.
- Moral, Fidel, "¿La mirada del siglo?", *Cinemanía*, enero 97, págs 24-25.
- Pardo, Cristina, "La mirada de la conciencia", *Casa del Tiempo*, volumen X, número 27, septiembre-octubre de 1990, Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 17.

Ran, Man, "*Man Ray: Textos y testimonios*", Casa del Tiempo, Volumen X, número 97, septiembre-octubre de 1990, Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 42-65.

Schwarz, Arturo, "*Una imagen no es un coctel*", Casa del Tiempo, volumen X, número 97, septiembre-octubre de 1990, Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 18-30.

## SITIOS EN LA RED

Salvador Dalí

El surrealismo soy yo! [www.angelfire.com/sd/saldali/](http://www.angelfire.com/sd/saldali/)

Consciente, subconsciente y tradición: el surrealismo

[http://www.wart.gh.ub.es/ijulian/bib\\_22.html](http://www.wart.gh.ub.es/ijulian/bib_22.html)

Surrealism

<http://www.duke.edu/~acm6>

Surrealismo y Anarquismo

<http://www.csl.tao.ca/anarquía/surrealismoya.htm>.

## BUÑUEL

¡Oh!, don Luis, hoy Buñuel cumpliría 97 años. Paco Ignacio Taibo I

<http://www.el-universal.com.mx/net1/1997/feb.97/cultura/01-cua.html>

Buñuel, un cineasta independiente: Pérez Turrent

<http://www.el-universal.commx/net/1997/ene97/26ene97/cultura/03-cua.html>

## COCTEAU

A gallery of Jean Cocteau Art

[wysiwyg://89/http://www.GeoCities.com/Paris/Arc/2263/jcoct.html](http://www.GeoCities.com/Paris/Arc/2263/jcoct.html)

Jean Cocteau (1889-1963)

<http://www.kirjasto.sci.fi/cfocteau.htm>

Cocteau, Jean

<http://www.culturacanaria.com/bibarchi/biblotf/autores/cocteau.htm>

Imágenes de Jean Cocteau

Ran, Man, "*Man Ray: Textos y testimonios*", Casa del Tiempo, Volumen X, número 97, septiembre-octubre de 1990, Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 42-65.

Schwarz, Arturo, "*Una imagen no es un coctel*", Casa del Tiempo, volumen X, número 97, septiembre-octubre de 1990, Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 18-30.

## SITIOS EN LA RED

Salvador Dalí

El surrealismo soy yo! [www.angelfire.com/sd/saldali/](http://www.angelfire.com/sd/saldali/)

Consciente, subconsciente y tradición: el surrealismo

[http://wwwart.gh.ub.es/ijulian/bib\\_22.html](http://wwwart.gh.ub.es/ijulian/bib_22.html)

Surrealism

<http://www.duke.edu/~acm6>

Surrealismo y Anarquismo

<http://www.csl.tao.ca/anarqufa/surrealismoya.htm>.

## BUÑUEL

¡Oh!, don Luis, hoy Buñuel cumpliría 97 años. Paco Ignacio Taibo I

<http://www.el-universal.com.mx/net1/1997/feb.97/cultura/01-cua.html>

Buñuel, un cineasta independiente: Pérez Turrent

<http://www.el-universal.commx/net/1997/ene97/26ene97/cultura/03-cua.html>

## COCTEAU

A gallery of Jean Cocteau Art

wysiwyg://89/http://www.GeoCities.com/París/Arc/2263/jcoct.html

Jean Cocteau (1889-1963)

<http://www.kirjasto.sci.fi/cfocteau.htm>

Cocteau, Jean

<http://www.culturacanaria.com/bibarchi/biblotf/autores/cocteau.htm>

Imágenes of Jean Cocteau

<http://www-scf.usc.edu/~pkon/Cocteau.html>

Jean Cocteau

<http://diana.cps.unisar.es/coaxila/contraweb/cocteau.html>

Jean Maris, la cara de Cocteau funde a negro

<http://www.cine.lavanguardia.es/cast/noticias/necrologiques/marais/jean.htm>

Jean Cocteau: The blood of a poet

[http://www.netcomuk.co.uk/~lenin/Jean\\_Cocteau\\_BOAP.html](http://www.netcomuk.co.uk/~lenin/Jean_Cocteau_BOAP.html)

Jean Cocteau y su "Libro Blanco"

<http://www.geocites.com/WesHollywood/Village/7797/Oljeancocteau.html>

**ANEXO**

**GLOSARIO**

## GLOSARIO

**Abstracto:** Disociado de cualquier caso concreto. El arte abstracto excluye cualquier relación con la realidad natural y objetiva, sustituye la apariencia natural por formas, líneas y colores. Los pintores y escultores conocen al arte abstracto como la capacidad de utilizar líneas, volúmenes y colores, capaces por sí mismos de actuar sobre la sensibilidad y el pensamiento; este arte se basa por lo tanto en la irradiación cromática y el in formalismo.

**Autodidacta:** Que se instruye por sí mismo en una determinada materia, sin tener profesor u orientador.

**Automatismo:** Ejecución de actos involuntarios, sistema que adquiere carácter automático, involuntario, inconsciente, irreflexivo y mecanizado. Conjunto de movimientos que se realizan como fruto del hábito o de la asociación refleja. El automatismo mental en una persona significa que una parte de su vida psíquica se le escapa y está sumisa a una influencia exterior.

**Collage:** Es el resultado de juntar textos, imágenes, sonidos, etc. De diversa procedencia para hacerlos unidad. En el arte el collage ha sido un procedimiento contemporáneo de composición plástica, musical y literaria que consiste en introducir en una obra elementos preexistentes heterogéneos, para crear un contraste inesperado. Los surrealistas utilizaron mucho ésta técnica para elaborar cuadros, combinando materiales tales como la pintura, el cartón, fotografías, arena, metal o lo que se pudiese pegar y combinar en el lienzo.

**Dialéctica:** Arte de razonar o descubrir la verdad por medio de un método.

**Diégesis:** Simple o pura narrativa.

**Epíteto:** Adjetivo, adjunto al nombre, que designa una cualidad inherente al objeto a que se aplica y con función principalmente expresiva. Calificativo o apodo.

**Esteta:** Persona que aprecia la belleza y disfruta con su contemplación, mostrando afectación y refinamiento en materia de arte. Amante de la belleza.

**Estético:** Lo bello y artístico, fino, hermoso y de buen gusto.

**Estructuralismo:** Movimiento científico cultural que, partiendo de la psicología de la estructura, constituye la dirección de la lingüística actual, representada desde sus inicios por Ferdinand de Saussure, quien concibe al lenguaje como un conjunto de elementos solidarios constituyentes de una estructura de relaciones interdependientes.

**Expresionismo:** Tendencia artística y literaria del siglo XX que se manifiesta por la intensidad de la expresión. Mantiene una inseparable concepción angustiada y rebelde del mundo y del hombre, en el campo del arte el expresionismo se caracterizó por un lenguaje emocional, vehemente y espontáneo. Esta corriente se desarrolló en Alemania con los pintores del grupo Die Brücke, que redescubrieron el arte primitivo y la tradición medieval, cultivaron también el irrealismo del color y las deformaciones. El expresionismo cinematográfico, apareció en Alemania a fines de la primera guerra Mundial, trató e expresar esencialmente el estado de ánimo de los personajes a través del simbolismo de las formas, basándose en los decorados y los juegos de luz. Destacan en esta tendencia los directores Robert Wlene, Paul Wegener, Fritz Lang, F. Murnau y Paul Leny.

**Fetichismo:** desviación sexual manifestada por una afición erótica a un objeto o a una parte del cuerpo de otros.

**Historia canónica:** forma de narración fílmica o literaria que posee una estructura ortodoxa al desarrollar el relato siguiendo la secuencia de: exposición-nudo-desenlace.

**Laico:** No eclesiástico, que prescinde de la instrucción religiosa.

**Lirismo:** Poesía que expresa sentimientos personales del poeta que la compone.

**Medios cinemáticos:** Lenguaje y forma. La significación es resultado del estilo y el significado es el resultado de la forma.

**Metáfora:** Tropo mediante el que se identifican dos objetos distintos que guardan una relación de semejanza, sin comparación expresa.

**Método paranoico-crítico:** Se trata de la forma de vida y expresión artística del importante pintor catalán Salvador Dalí, basado en los estudios psicológicos de Sigmund Freud. Dalí define el método paranoico-crítico, como el arte de gozar de todas sus contradicciones, expresando y haciendo vivir a los demás las angustias y los éxtasis de su vida. Lo importante de este método es conseguir que los demás acepten como cosa natural los excesos de nuestra propia personalidad, para descargar las angustias propias creando una especie de participación colectiva.

**Mimesis:** Imitación de palabras, gestos o actitudes de una persona generalmente por burla.



**Naturalismo:** escuela literaria y artística del siglo XIX que, por medio de la aplicación al arte de los métodos de la ciencia positivista, trata de reproducir la realidad con absoluta objetividad, incluso en los aspectos más mínimos. La escuela naturalista surgió en Francia entre los años 1806 y 1880, bajo la doble influencia del realismo de Flaubert y del positivismo de Taine.

**Nihilismo:** Filosofía de la negación. Doctrina que niega toda creencia o realidad sustancial, así como la existencia de algo permanente y seguro. Esta doctrina nacida en el siglo XIX en el seno de una organización anárquica rusa, defiende la necesidad de destruir la sociedad actual.

**Omnisciente:** quien conoce todas las cosas. En el mundo del cine, el narrador siempre es omnisciente, por tal motivo tiene la capacidad de ir guiando al espectador durante la proyección del filme, el narrador puede ser sólo una voz en off o un personaje que a través de sus recuerdos (*flashback*) cuente la historia.

**Ortodoxo:** Quien guarda fidelidad completa a una doctrina o ideología, sin contradecir sus principios. Dogmático.

**Parodia:** Imitación burlesca o irónica de una persona o cosa, que se hace de otra obra, estilo o género serios.

**Perspectiva:** Distintos puntos de vista desde los que se puede observar cualquier realidad.

**Plástica:** efecto estético de las formas consideradas en si mismas.

**Proceso cinematográfico:** Supone la creación de un arte cinematográfico con el material del mundo, es decir, con el tema fílmico.

**Pro fílmico:** todo lo que se ha hallado ante la cámara y ha impresionado la película.

**Símiles:** semejantes. Comparación que se hace entre dos cosas para resaltar una de ellas.

**Tema fílmico:** Es todo lo que puede ser filmado y que se ofrece como posibilidad para ser transformado en cine.

**Yuxtaposición:** Poner una cosa junto a otra, unión de dos oraciones sin auxilio de conjunción. Una de las teorías del cineasta Eisenstein es el montaje de atracciones, el cual se basa en la yuxtaposición de una imagen que significa cuando entra en contacto con la otra, así la interacción que se produce entre estas dos unidades del discurso fílmico (imágenes cualesquiera) producen un conflicto visual y éste a su vez una idea de sentimiento en el espectador.