

EL SURREALISMO BELGA FRENTE AL CINEMATÓGRAFO

Estrella DE LA TORRE GIMÉNEZ

Paul Nougé y sus amigos no permanecieron ajenos al auge que paulatinamente había ido adquiriendo lo que con el tiempo llegaría a convertirse en "7º Arte", y pronto se dieron cuenta de las posibilidades que este novísimo medio de expresión les brindaba para experimentar nuevas técnicas y servirles de vehículo inimitable para extender su espíritu innovador.

Entre los pioneros del surrealismo, la pantalla había suscitado una esperanza inmensa. Numerosos artículos y poemas erigidos a la gloria del cine comenzaron a propagarse por las revistas literarias de vanguardia desde 1917. Apollinaire llegó incluso a profetizar una edad épica en la que todas las artes se fundirían en una sola, el cine. Menos categórico, pero más cercano a la verdad histórica, Aragón afirmaba la necesidad que tenía la película de poseer: "une place dans les préoccupations des avant-gardes artistiques". En el *Segundo Manifiesto*, André Breton evoca las actividades surrealistas "sous forme de livres, de tableaux et de films".

Esta atracción se explica por razones que no son sólo propias del movimiento sino comunes a toda una generación intelectual. Rimbaud constataba ya en su época que ciertos escritores buscaban, por lo que de provocador encerraba su intención, "pinturas idiotas" y "literatura pasada de moda". Por la misma razón, la juventud que comenzaba a abrirse al campo intelectual en el periodo de entre guerras se siente atraída hacia las películas porque esta nueva forma de hacer arte se encontraba en los antípodas de la llamada "cultura burguesa". Las clases dirigentes no lo habían integrado aún en su sistema de valores a pesar de las tentativas del "Film d'art".

André Breton y Jacques Vaché recorrían las salas de cine de Nantes entrando y saliendo en el transcurso de la proyección sin ni siquiera cono-

cer el título de las películas. Para la mayoría de los espíritus revolucionarios, el cine encarnaba la anti-cultura, para los surrealistas era algo más, un medio ideal de investigación, un vehículo de imágenes expresamente concebido para sus intenciones.

Comienzan a surgir cinematecas y cine clubs especializados en representar películas de acuerdo con el gusto surrealista, rodadas en torno a 1935. En Bruselas, la primera sala que se abrió con este propósito fue el "Cabinet Maldoror", galería de arte fundada y dirigida por un tal Gérard van Bruaene.

A partir del sábado 14 de febrero de 1925, esta sala se proponía proyectar películas que no fueran en absoluto comerciales, sino extrañas y "curiosas", tan sólo aptas para un público ávido de novedad y amante de lo insólito. En el programa anunciador de las películas que se pensaban proyectar, aparece un texto de presentación redactado por Nougé. Es éste su primer texto dedicado al cine y, Nougé, de acuerdo con el sentir general de los surrealistas, reivindica para el nuevo arte otras vías diferentes a las que la mayoría de los directores le estaban haciendo seguir, y afirma que la única manera que posee el cine para convertirse en un medio eficaz es dar a conocer al público películas que escapen a la pura estética y a la mera complacencia:

"Nous avons songé que le meilleur moyen, si l'on attend du cinéma quelques services plus délicats, moins incertains que ceux qu'il est accoutumé de nous rendre, serait de projeter quelques films, les plus curieux qui aient paru, et rien que ceux-là"⁽¹⁾

Las cinco películas propuestas fueron: "Génuine" de R. Wiene, "La X symphonie" de A. Gance, "Le lys brisé" de D. W. Griffith, "Eldorado" de M. Lherbier y "Kean". Cada una de las sesiones estaría precedida de una pequeña conferencia que serviría de introducción a la película.

El 8 de febrero, seis días antes de la apertura, apareció una circular firmada por el director de la sala, pero el texto, por el tono y el contenido, parece deberse a Nougé. Partiendo de la duda inicial de que el cine exista realmente, se pide la colaboración y la comprensión del público que pueda asistir a las proyecciones, aunque los responsables eluden todo compromiso frente a la película escogida; son el propio cine, las propias proyecciones, los únicos responsables de los resultados, ya sean buenos o malos. Le corresponde pues únicamente al cine defenderse.

Naturalmente el cine debía defenderse por boca de alguien y, el prime-

(1) NOUGE, Paul: "Introduction au cinéma" en *Histoire de ne pas rire* (Ed. Les Lèvres Nues. Bruxelles 1966), p. 33.

ro que leyó un texto de presentación para la sesión inaugural fue Marcel Lecomte. La reseña que el semanario "7 Arts" del 19 de febrero hace de esta primera nueva experiencia del Cabinet Maldoror y de la intervención de Lecomte se resume ya desde el título: "Un essai malheureux". Pierre Bourgeois que es el que firma la crítica, nos hace un relato deprimente de la velada. El público fue muy reducido pero escogido, suficiente para suscitar discusiones fecundas en torno al séptimo arte: "La présence attentive d'une élite suffit". Por lo tanto este hecho no hubiera sido la causa del total fracaso de esta experiencia, lo que lo decidió, según Bourgeois, fue la actitud del conferenciante: "Ton traînard, exposé uniforme, oui, M. Lecomte a certainement voulu montrer ce que ne devait pas être une causerie".

El artículo concluye intuyendo las nuevas críticas de que serían objeto "los modernos", como se les llamaba, aunque les defienda reconociendo que en otras ocasiones han dado muestras de una clarividencia que no permite la generalización.

Al parecer estaba previsto que esta conferencia inaugural fuera dada por Nougé, pero por razones que se desconocen, fue sustituido por Lecomte. El texto que Nougé redactó para este acontecimiento recibe el título de "Introduction au Cinéma". Se hace en él una dura crítica de todos aquellos que giran en torno al cine y que no le dejan desarrollarse plenamente como arte:

"Si l'on imaginait de croire à une vaste conspiration ourdie contre le cinéma, il ne serait pas difficile, à regarder autour de soi, d'en découvrir toutes les preuves désirables.

Il ne tarderait même pas à paraître que tout le monde soit compromis, acteurs, metteurs en scène, scénaristes, techniciens, la critique, le public et nous-mêmes pour peu que nous ne protestions" (2)

Bajo la óptica de Nougé, el actor de cine, que por lo regular comenzó su carrera en el teatro, cuando pasa a este otro medio, no tiene en cuenta que debe olvidarse de las costumbres adquiridas en las tablas, algunas de las cuales están fuera de lugar. Por otro lado, muchos de ellos tratan de regentar todo aquello que sirve a la realización de una película, la película en sí misma e incluso el público, con lo que el film queda reducido a un completo fracaso. Cita como ejemplo de lo dicho "Le lion des Mogols", rodada ese mismo año.

Por su parte, el director se deja llevar en muchas ocasiones por un descubrimiento que él considera maravilloso pero que le aliena de tal

(2) IDEM.: "Introduction au cinéma" en Opus cit., p. 34.

modo que le impide continuar progresando y tener nuevas ideas que le impulsen a desarrollar su talento en otras direcciones, entre ellos cita a Wiene y Griffith y, añade “on voudrait ne pas penser à Chaplin”, el actor y director más admirado por los surrealistas. Reconoce que al escritor o al pintor le puede ocurrir algo parecido:

“Je ne puis imaginer d'autre terme de comparaison à cet état que l'écrivain ou le peintre subissant par moment l'enchantement de l'écriture, de la couleur, incapable de le rompre, se laissant enfermer par elles. Encore mettai-je les choses au mieux et refusai-je d'envisager d'autres occasions de défaite, la paresse par exemple, la lâcheté, une sclérose prématurée”⁽³⁾

El guionista será un mal recopilador que no duda en introducir en sus guiones las peores negligencias literarias, las normas de escritura no existen para él cuando se trata de escribir para el cine y, lo que es aún peor, en la mayoría de los casos, ese guionista será sólo un secretario a sueldo del actor o del director, no teniendo iniciativa propia y dejándose llevar por los caprichos del uno o del otro.

En cuanto al público, posee unos gustos convencionales y sentimentales, sólo le interesa ver en la pantalla algo que le emociona, problemas sin ninguna trascendencia ideológica, reflejos de la vida cotidiana, con lo que el carácter innovador del cine queda totalmente anulado.

Por último, el papel del crítico es altamente pernicioso por el poder que ejerce sobre las masas de lectores que se dejan guiar por juicios que elaboran en torno a tal o cual película, predisponiendo el ánimo del futuro espectador en contra o a favor de ella y limitando su propio sentido crítico.

A pesar de todo lo dicho, Nougé asegura que existen unos hombres que rechazando toda ilusión de certeza, de perfección y renunciando a sí mismos, lograrán hacer del cine un medio eficaz para expresar su nueva concepción del arte:

“Les défiances, les constantes ruptures qu'ils imposent, le sentiment qu'ils ont de mettre en jeu, à chacun de leurs gestes, leur destinée entière, font tout le péril et la sauvegarde de leur pure aventure”⁽⁴⁾

Nougé se erige en defensor del arte puro, sin ninguna clase de coacciones estéticas o técnicas que le impidan ser el vehículo del espíritu de rup-

(3) IDEM.: Ibid. p. 35.

(4) IDEM.: Ibid. pp. 37-38.

tura e innovación que inspira al artista surrealista. Sin embargo, Nougé no dará en ningún momento el nombre de cineasta a ninguno que se pudiera incluir entre quienes él defendía y es que, salvo Buñuel y su "Chien andalou", no hubo nadie que respondiera fielmente en el campo de la cinematografía a lo que el movimiento surrealista pretendía.

El Cabinet Maldoror tuvo una vida extremadamente efímera. El 30 de marzo de 1925, un mes después de su inauguración, Nougé escribiría un panfleto donde se anuncia su cierre. No fue el único cine club dedicado a este nuevo tipo de cine que fracasó, en Francia fueron varios los que se vieron obligados a cerrar su puertas, sin embargo, durante el poco tiempo que permanecieron abiertos lograron su propósito, dar a conocer al público interesado lo que los surrealistas entendían por verdadero cine. Así lo expresó Nougé en el texto de despedida de la sala belga:

"Pourtant, du ridicule, nous n'aurons pas à nous défendre. Il est à d'autres. Les faiblesses, les négligences ne nous concernent point. Au reste, il nous paraît que ce qu'il importe de dire, l'a été de telle manière que ceux à qui cela se trouvait destiné surtout ont pu clairement l'entendre. Au moins l'ont ils montré.

Assez pour que nous nous sentions tout à fait rassurés, pour que nous n'ayons pas à regretter de finir, cette semaine"⁽⁵⁾.

Hacia 1930, se inauguró en Bruselas "Le Club de l'écran". Nuevamente, como cinco años antes, la pretensión del mencionado Club era dar a conocer al público las producciones cinematográficas más comprometidas, aquellas que las salas oficiales no se atrevían o no querían proyectar. Eran películas en su mayoría de tendencia revolucionaria, más o menos emparentadas con el surrealismo, entre las que cabe citar: "El Acorazado Pottemkine" de Eisenstein producción rusa de 1925 o "La Edad de oro" de Buñuel, realizada en 1930. El artículo primero de sus estatutos deja claros sus objetivos:

"Le Club de l'Ecran s'est fixé comme tâche de propager et de défendre l'art cinématographique en faisant connaître des oeuvres représentatives de différentes écoles et en luttant contre le conformisme artistique et social qui caractérise l'industrie cinématographique"⁽⁶⁾.

(5) IDEM.: Ibid. p. 39.

(6) Mariën, Marcel: *L'Acitivité Surréaliste en Belgique* (Ed. Lebeer-Hosmann, Bruxelles, 1979), p. 219.

Muchos fueron los guiones cinematográficos que los surrealistas publicaron en diferentes revistas de la época.

El primer intento lo llevó a cabo Philippe Soupault con sus "Poèmes cinématographiques" en 1918. En el decenio 1923-33, se pueden enumerar como ejemplos los de Péret, Desnos, Artaud, Dalí, etc. Poco a poco se impone una sistematización del procedimiento, se comienzan a publicar en una misma revista varios guiones e incluso se les llega a consagrar un número completo. En general, el autor de un guión no se hacía ilusiones de que alguna vez se convirtiera en película y si lo publicaba, era de alguna manera por el reconocimiento de la deuda que como escritor tenía con la técnica cinematográfica o simplemente por referencia a un procedimiento admitido desde ese momento.

En 1928 esta fiebre llega a Bruselas y Paul Nougé junto a Magritte escriben dos guiones para sendas películas hoy desaparecidas por haber sido destruidas. Ambos guiones fueron publicados por Marcel Mariën en "Le Fait Accompli" en mayo de 1968.

El primero de estos guiones recibe el título de "L'Espace d'une pensée", el segundo "Autre Film".

Los guiones surrealistas o los emparentados con este movimiento, se caracterizan por abundar en ellos la inverosimilitud, por multiplicar las anomalías o las deformaciones y por especular continuamente con lo insólito o lo absurdo. Los dos films imaginados por Nougé y Magritte no son mas que un conjunto de escenas que recogen diferentes poses de los personajes que en ellos intervienen. Concebidos para el cine mudo, lo único que interesa son los gestos, las actitudes, las reacciones de los personajes frente a objetos banales como un guante o un espejo. Dando una gran importancia a un gesto tan simple como llevarse la mano a la frente con el que comienza y termina "L'Espace d'une pensée".

"Autre Film", posee un marcado sentido anticlerical. La primera escena comienza con una procesión y el Santo Sacramento. La siguiente toma nos presenta a un hombre escribiendo y al contemplar un crucifijo lo rechaza y lo tira al suelo.

En este guión se entrevé un cierto interés por crear una especie de argumento cuyo protagonista será un guante negro. Este guante cae sobre la mesa del escritor que inmediatamente lo mete en un sobre para abandonarlo más tarde en una acera. Una mujer recoge el sobre.

A partir de este momento, entran en escena tres personajes, el escritor, la mujer A y la mujer B. Es la protagonista, a la que sólo se la conoce por la inicial A, quien encuentra el sobre con el guante, lo pone en un ángulo del espejo en que se está mirando y sobre él va siguiendo los trazos de su rostro con un pincel cargado de pintura negra.

Por su parte, la mujer B, sentada al lado de una mesa, da vueltas y examina el sobre desgarrado e, inesperadamente, realiza un acto de bru-

jería hundiendo unos alfileres en el corazón y la cabeza de una figura de cera.

En la octava escena, ambas mujeres juegan con el guante como si se tratase de una pelota, hasta que, sin saber la razón, una de ellas mirando al cielo hace un gesto de terror y el guante cae entre ellas.

Entre tanto, en las escenas quinta y séptima, el hombre hace señas a otro que permanece invisible y recoge un objeto que escapa al espectador. En la penúltima escena, las dos mujeres han muerto y el hombre empuja los cadáveres recogiendo el guante, que entra de nuevo en escena, lanzándolo al objetivo de la cámara. Termina el guión con un primer plano del porche de una iglesia.

Estos dos guiones aparecen cargados de elementos claramente surrealistas. El guante encierra toda una simbología erótica estudiada por el psicoanálisis, es un objeto de deseo sexual, como lo son los zapatos o la ropa interior. El hecho de que el protagonista lo deje en la acera para que alguien lo recoja, recuerda el papel del azar en los actos trascendentales del hombre. El marcado carácter anticlerical recuerda los primeros films de Buñuel.

En cuanto a la técnica empleada, encontramos una total falta de interés por parte de Nougé y Magritte por crear una historia que atraiga el interés del espectador, su único propósito es que se sienta sorprendido al contemplar todas aquellas escenas donde la acción, con su principio, nudo y desenlace tradicionales, brilla por su ausencia.

Sorprenden en estas dos películas los puntos de contacto que existen con "Le Chien andalou" de Buñuel y Dalí, cuando la pareja belga tenía que desconocer la existencia de esta cinta puesto que se rodó en este mismo año de 1928 o al siguiente. Aunque como el germen surrealista era el mismo no es de extrañar que los frutos fuesen semejantes.

Encontramos entre todos los surrealistas los mismos gustos electivos y los mismos centros de interés. Margueritte Bonnet subraya la predilección de los miembros del grupo por las películas de terror de los años 1910-1918, "Fantomas", "Les Vampires", "Les Mystères de New-York", y por las películas fantásticas alemanas, Paul Nougé contaba entre su preferencias las cintas policíacas y las terroríficas. Un personaje al que recurren con frecuencia los surrealistas es Mussidora, sacado de un film de misterio. La pareja Magritte-Nougé se inspira en él cuando entre las fotos que compone para "Subversion des images", realiza una que representa a Georgette Magritte con medias negras echada encima de una chimenea en la misma postura que adoptaba el personaje de ficción.

Todos los surrealistas sin excepción se opusieron desde el primer momento a toda idea de perfeccionamiento técnico en el cine. Rechazan el sonoro, el color y el relieve, desde que estas nuevas técnicas comenzaron a implantarse. Todo progreso que supusiera un acercamiento del cine a la

realidad era considerado irremediabilmente contrario a la esperanza surrealista. El cine no tenía otra posibilidad de abrirse a la “verdadera vida” mas que a condición de no evolucionar y sobre todo de permanecer mudo. Creían que sólo así el nuevo arte podría adaptarse a sus pretensiones artísticas. Para Nougé el cine sonoro proporcionaba a los que lo defendían “la ilusión de vida” y esto era propio de la estética burguesa contra la que los surrealistas lucharon incansablemente:

“(…) il se trouve des gens pour louer le Vitaphone, l'appareil qui joint la parole et le chant au jeu d'images.

Ils ne manquent pas de se réjouir: cette découverte technique est bien une manière de promesse, un acheminement vers ce qu'ils nomment avec tant de bonheur: “le cinéma art-unanime”.

Ils formulent leur désir: “L'illusion de la vie”.

L'esthétique “bourgeoise” a vécu de ce désir pendant cinquante ans”⁽⁷⁾.

A pesar del culto que el resto de los surrealistas profesaban a los films americanos por su estilo rápido y violento, como ponen de manifiesto Michel Lwiris y Jacques Vaché, Paul Nougé detestaba los westerns, los encontraba insulsos y sin ningún contenido. Dedicó un texto a este género en el que ironiza sobre lo que llama “complexité de certains films américains”. Se burla del constante triángulo mujer-marido-amigo, en el que queda impreciso si el “amigo” ama o no a la protagonista, problema en que se resume toda la acción.

El cine proporcionará temas, ambientes, inspiración. Siguiendo los pasos de Aragón, muchos escritores van a recurrir a la fuente cinematográfica, sin que eso signifique abandonar el terreno de la literatura. Charlot se convertirá en el personaje más utilizado para crear sobre él toda clase de textos. Aragón fue el pionero de la avalancha de escritos que van a dar en los años 20 una dimensión casi mítica al personaje de Chaplin. Estudios apasionados, comentarios líricos, numerosos especiales de revistas, biografías imaginarias y hasta una pseudo-epopeya, “La Chaplinade ou Charlot poète”, escrita por Yvan Goll en 1920. Aragón por su parte escribiría dos años antes “Charlot sentimental” y “Charlot mystique”.

Esta adhesión ferviente y duradera del grupo surrealista a la figura de Chaplin, se concretó en 1927 en un texto colectivo muy virulento, el manifiesto “Hands of love”. Entre los firmantes encontramos a tres

(7) NOUGE, Paul: *Fragments*, 8^eme. série. (*Le Fait Accompli*, nº118, 119. Julio 1974. Les Lèvres Nues, Bruxelles).

miembros del grupo belga, Nougé, Goemans y Hooreman, lo que demuestra que el afecto de que gozaba Chaplin era general, ya que como se sabe son muy pocas las publicaciones en que aparecen unidos nombres del surrealismo francés y belga.

A pesar de la importancia que el cine alcanzara y del interés que despertara en Nougé, el escritor belga quiso desde un principio marcar las distancias que estaban ya instituidas entre el nuevo arte y aquellos que ya existían como son la literatura y la pintura. Cada una de estas manifestaciones poseía su propia técnica y sus propios valores que era precioso defender.

Nougé se opuso a que en un cuadro existiera el menor vestigio de acción. Según su opinión, sólo el cine puede permitirse que los personajes se nos muestren en constante realización de algo y que los resultados sean ilógicos o totalmente imprevisibles. Sin embargo, si en un cuadro se presenta a un personaje en acción aquél que lo contempla se distraerá y ya no se interesará por la pintura en sí, sino que la imaginación compondrá las consecuencias que podría desencadenar aquella instantánea representada en el cuadro, con lo que tan sólo atraerá su atención lo meramente anecdótico del cuadro y no lo que el pintor ha querido expresar.

Hay algo fundamental para Paul Nougé, y es la superioridad del libro sobre la película. Mientras que aquél deja en completa libertad al lector para que lea a su antojo, cuando quiera, como desee, deprisa o lentamente, la pantalla nos impone un desarrollo temporal que, sea rápido o lento, debemos aceptar sin que podamos intervenir, lo que coarta la tan añorada libertad humana.

Paul Nougé, a pesar de que como le correspondía en tanto que surrealista, sintió curiosidad e interés por lo que de novedad aportaba el cine al campo artístico, fue hacia él donde con menor fuerza desarrolló su labor teórica y práctica, probablemente porque se dió cuenta a tiempo de que el cine no era compatible con el espíritu surrealista. Es más largo hacer una película que escribir un poema, porque hay que encontrar los medios materiales y luchar para poder realizarlo en completa libertad.

Como les ocurrió a la mayoría de sus compañeros, Nougé debió comprender que el cine era infinitamente menos conveniente que la escritura o la pintura y que incluso la música para la expresión surrealista. Quizás la explicación más inmediata de la escasez de textos que Nougé consagrara al cine se deba a que fue consciente de que el fracaso de las películas propiamente surrealistas iba a producirse inmediatamente e irremediablemente desde el momento en que el aspecto financiero y las condiciones de organización de los espectáculos de vanguardia resultaran siempre negativos. Había una extrema dificultad, incluso a veces total imposibilidad en los años 20 para reunir con asiduidad un público que de existir

hubiera animado a algunos productores para continuar haciendo este tipo de películas.

Lo que desanimó a Nougé por completo fue la evolución que sufrió poco a poco la técnica cinematográfica. Con la llegada de la palabra, el cine dejaba de ser un lenguaje universal, para convertirse en el portavoz de la mentalidad burguesa de cada país.

Los directores que habían sido los prototipos del buen hacer películas surrealistas sufrieron la misma evolución negativa, dirigiendo paulatinamente films que cada vez tenían menos que ver con aquella forma de ver el mundo. Buñuel, el ídolo de aquel grupo, es duramente criticado por Magritte cuando se estrenó en 1915 "Los Olvidados".:

"Non, ce n'est pas un film surréaliste. Quelques images dans ce film ganster peuvent être prises pour l'expression d'une esthétique surréaliste, mais le surréalisme n'est pas une esthétique. C'est un état de révolte qui ne doit pas être confondu avec l'irrationnel, la cruauté ou le scandale. Comme les victimes d'un malentendu facile, Buñuel a confondu le nonconformisme de la pensée vivante avec cette pensée elle-même. Il a profité de la peinture d'une société malheureuse pour donner libre cours à une ivresse sadique peu extraordinaire"⁽⁸⁾.

Prueba del fracaso en que quedó sumido este cine surrealista en Bélgica es el total desconocimiento de las varias experiencias que comenzadas en 1928 por Nougé y Magritte, se continuaron por otros escritores y cineastas hasta 1960.

De 1929 data una película, que según Alain y Odette Virmaux es "curieux, palisamment provocateur" y que lleva el título de "Fleurs meurtrières", realizado en Bélgica por Roger Livet a partir de varios cuadros e ideas de René Magritte:

"La plupart des histoires du cinéma l'ignorent. Est ce parce qu'il est très visiblement influencé par les recherches antérieures de Richter"⁽⁹⁾.

En 1935, Fernand Dumont escribió un guión para cine sonoro, que Mariën publicó en "Le Fait Accompli" de noviembre 1970. Ignoramos si llegó a convertirse en película, el único título que le da Mariën es "Film Surréaliste".

(8) MAGRITTE, René: *La Destination* (Ed. les Lèvres Nues, Bruxelles, 1977) p. 260.

(9) VIRMAUX, A. O.: *Le Surréalisme et le cinéma*. (Ed. Seghers, Paris 1976)

Por último, en 1960, Marcel Mariën realizaría “L’Imitation du Cinéma”, que llegó a proyectarse en París en una sala del Musée de l’Homme. Pero dejemos hablar al propio Mariën de los resultados:

“Film raté, à mon sens et de toute évidence, il n’en connut pas moins une sorte de carrière glorieuse, sémi-clandestine et se trouve encore implicitement interdit en France. Trois salles parisiennes s’y étant intéressées en 1961, une demande d’autorisation fut introduite à la Commission de Contrôle, qui donna un avis défavorable à la exploitation du film. Il fut quand même projeté diverses fois notamment en novembre 1961, au Ranelagh, toutes portes closes et d’un public de choix, invité principalement à la première de “Viridiana”, également proscrit à ce coment. Breton était présent et avait fait m’a-t-on dit, une propagande notable, après lecture du numéro spécial que j’avais largement diffusé”⁽¹⁰⁾.

Nougé rechazó seguir investigando en el cine como campo de experimentación surrealista, pero no por ello dejó de asistir a las salas de proyección. Entre 1945 y 1946 fue crítico de cine en la revista “Le drapeau rouge”, a pesar de los duros golpes que asestara contra esta profesión veinte años antes.

No sabemos cual hubiera sido la reacción de Nougé y sus colaboradores si hubieran asistido a la proliferación de películas que llevan impresa la marca surrealista. Probablemente su protesta se hubiera escuchado a muchos miles de kilómetros. Pero esta evolución es lógica, desde el momento en que los hombres y mujeres de los años 70 y 80 hemos aceptado sin dificultad la intrusión de un cierto halo surrealista en nuestra vida cotidiana y hasta en el estilo de ciertos carteles publicitarios. Es razonable que aparezcan poco a poco nuevas conquistas y que la pantalla se convierta en el blanco de tales empresas. La impregnación surrealista va a ganar terreno en este sector, desde el momento en que parece previsible el desarrollo de todo un cine de investigación individual y colectiva, que escapará a las reglas de la comercialización ordinaria.

(10) MARIEN, Marcel: *Demêloir* (Ed. Les Lèvres Nues. Bruxelles, 1978).