

Motivos surrealistas en dos cortometrajes argentinos: *La flecha y un compás* (1950) de David José Kohon y *El psicoanálisis visto por un neurótico* (ca. 1952) de Raúl Rosales

Mónica Delgado Chumpitazi

Resumen

La flecha y un compás de José David Kohon y *El psicoanálisis visto por un neurótico* de Raúl Rosales son cortometrajes de filiación vanguardista que amplían la continuidad de la influencia del surrealismo en la región sudamericana a inicios de la década del cincuenta. Más allá de la temática de estos dos cortometrajes silentes, que abiertamente exploran la interioridad de personajes en crisis, este texto analiza los motivos expresivos que se adscriben al imaginario del surrealismo histórico, basado en los supuestos estéticos plasmados en los manifiestos de André Breton y en una clasificación de sus técnicas según Yvonne Duplessis. Ambos cortometrajes son evidencia de una puesta en escena y montaje que conforman la materia de los tramados del inconsciente con particularidades que los convierten en versiones del surrealismo con marcas locales, distintas a las que aparecen en películas de Germaine Dulac, Luis Buñuel y Salvador Dalí.

Palabras clave: surrealismo, cine surrealista, escritura automática, cine latinoamericano, cine argentino, José David Kohon, Raúl Rosales.

1. Introducción

La más clara influencia del surrealismo histórico en América Latina, dentro de los contextos cercanos a la publicación de los manifiestos de André Breton entre 1924 y 1929, se ubica en la poesía y en algunas manifestaciones de artes plásticas. Sin embargo, el cine también fue un terreno pleno de exploración, con abiertas filiaciones por parte de sus directores, aunque

esto se diera a inicios y mediados de los años cincuenta del siglo pasado, más de veinte años después del primer manifiesto de Breton.

Si bien algunos films vanguardistas de Argentina, Brasil o México, emblemáticos de los años treinta, están influidos por el expresionismo, la abstracción del dadaísmo o la libertad expresiva de las vanguardias en general, no es hasta la década del cincuenta en que se identifica un corpus que reúne algunos motivos surrealistas basados en la auscultación de las formas del inconsciente y del sueño, en la búsqueda de la primacía del ojo interior y de lo maravilloso, y en la tensión entre el racionalismo y el absurdo. Se trata de un corpus de cuatro cortometrajes, *La flecha y un compás* (1950), del cineasta argentino David José Kohon, *El psicoanálisis visto por un neurótico* (ca. 1952) del también argentino realizador Raúl Rosales, *Esta pared no es medianera* (1952) del pintor peruano Fernando de Szyszlo y *La langosta azul* (1954), obra de los colombianos Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araújo y Luis Vicens, integrantes del denominado Grupo de Barranquilla. Los dos cortometrajes de Argentina son objeto de análisis en este texto¹.

En el primer manifiesto surrealista de octubre de 1924 aparece una definición del surrealismo como:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral. (Breton, 2001, p. 44)

Ante ello, las películas que materializaron la impronta surrealista, ante la imposibilidad de evitar “todo control ejercido por la razón” o de ejercer un tipo de automatismo debido a la naturaleza del medio cinematográfico que requiere un proceso organizado de realización, se basaron en un

¹ La autora del texto ha realizado una amplia investigación sobre la ascendencia surrealista en estos cuatro cortometrajes en el marco del doctorado en Historia del Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

tratamiento que construyera o representara mecánicas y formas del “funcionamiento real del pensamiento”. No solo se trató de generar tramas marcadas por el *nonsense* o el desgobierno de lo irracional, sino de plasmar ritmos, yuxtaposiciones, texturas, pulsiones que hicieran efectivo en imágenes este nulo control de la razón. De esta manera, el carácter surrealista se ubica en las formas de las articulaciones entre imágenes, y en ese sentido de extrañeza y de lo maravilloso que irrumpe en las historias desarrolladas contra un modo de representación institucional conservador o convencional, como pasa en *La coquille et le clergyman* (Dulac, 1928), *Un chien andalou* (Buñuel, 1929) o *L'âge d'or* (Buñuel, 1930). Obras que destilan una estética surrealista, que surge de dos realidades distintas yuxtapuestas (entre sueño y realidad, entre orden y transgresión, entre pecado y moral) para representar el deseo y a partir también del humor irónico destinado a cuestionar y deconstruir la burguesía, sus ideales, valores e ideas de poder, autoridad, religión y moral (Balaminnutti, 2021).

Sobre las características del surrealismo histórico, Duplessis (1972) propuso la identificación de un grupo de técnicas: el humor, lo maravilloso, el sueño, la locura, los objetos surrealistas, el cadáver exquisito y la escritura automática. Cada una de estas técnicas, entendidas como procedimientos o vías, nos permiten la conexión entre el contexto y estamentos surrealistas históricos con las prácticas fílmicas posteriores halladas en *La flecha y un compás* y *El psicoanálisis visto por un neurótico*. En la ruta de este acercamiento mencionamos algunos hechos del contexto histórico porteño, para luego en los siguientes acápite establecer algunos motivos entre ambos cortometrajes a partir de las técnicas agrupadas por Duplessis.

El contexto de Argentina

A finales de los años cuarenta y a inicios de los cincuenta, Buenos Aires mostró una continuidad de la efervescencia del surrealismo histórico desde los ámbitos literarios, y se actualizaba desde el surgimiento de instituciones profesionales dedicadas al psicoanálisis. Tanto en *La flecha y un compás* como en *El psicoanálisis visto por un neurótico* aparecen citas a este clima cultural, ya sea por los nexos con un tipo de poesía o por los vínculos

con Freud. Ambos directores desarrollaron trabajos y crearon obras en círculos literarios o artísticos, por lo que también se podría mencionar algunas posibles redes más amplias sobre esta relación de surrealismo y psicoanálisis. Tras el influjo de la revista *QUÉ* (1928-1930), fundada por Aldo Pellegrini², en diciembre de 1948 aparece la revista *CICLO. Arte, Literatura y Pensamientos Modernos*. Esta revista aparece bajo la dirección de Pellegrini, Elías Piterbarg y Enrique Pichon Rivière, uno de los miembros fundadores de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA), ente de interés dentro del universo que plasma Raúl Rosales en su cortometraje.

Así, la revista *CICLO* mostró esta relación de surrealismo y psicoanálisis de la mano de sus propios impulsores, e incluyó en sus ediciones textos sobre encuentros con Breton, la vida del Conde de Lautréamont, poemas de César Moro o el ensayo, publicado en su segundo número, “La conquista de lo maravilloso”, en el cual se sintetiza una de las técnicas que posteriormente menciona Dupressis, donde este concepto encarna la yuxtaposición de sueño y realidad : “... hoy sabemos que lo maravilloso es un fenómeno que surge en el momento preciso en el cual el espíritu del hombre abandona su secreta habitación interior para incorporarse concretamente a la realidad” (Pellegrini, 1949, p. 52). Retomando algunos preceptos de los manifiestos, lo maravilloso se vuelve, como dice el título del ensayo, una lucha, pero no solo de tipo cultural ante narrativas dominantes, sino como una afrenta para la liberación creativa y contra la represión.

En cuanto a la relación de las artes plásticas, su visualidad, con el surrealismo y el psicoanálisis como parte de este contexto de entusiasmo, en 1950 se realizó en Mendoza una serie de conferencias organizadas por la Galería Giménez sobre el surrealismo y la obra del pintor Juan Batlle Planas, y en el Instituto de Arte Moderno (IAM) se presentó una exhibición de la obra del surrealista ruso Eugene Berman. En este entorno, para algunos impulsores dentro del ámbito cultural, como Antonio Berni, Batlle Planas y Pellegrini, el surrealismo significó “una estética libertaria, una

² El grupo de *QUÉ*, además de Pellegrini, estaba formado por Marino Cassano, Elías Piterbarg, Ismael Piterbarg, Adolfo Solari y David Sussmann.

apertura radical, la posibilidad de revelar un potencial insospechado en el hombre y de cuestionar umbrales de sentido hegemónicos” (Fancione, 2020, p. 10). Este influjo fue importante para los círculos de aquellos años, aunque los dos cortometrajes apenas se vieron en su época, y pasaron a ser expresiones subrepticias de estas conexiones.

Sobre la ascendencia literaria o creativa, ambos cineastas frecuentaban no solo cineclubes de la ciudad, sino entornos vinculados a la literatura, el cine y el teatro. David José Kohon, nacido el 18 de octubre de 1929, realizó *La flecha y un compás* cuando tenía 21 años. Por esas épocas fue asistente en el cineclub Gente de Cine, formó parte del grupo de experimentación en 16mm del Ateneo Meliés, espacio donde se veían y discutían obras en este formato (Olivera, 2020), y publicaba como periodista, aunque “muchas de sus colaboraciones firmadas fueron esporádicas o aparecieron en revistas literarias de poca circulación” (Peña, 2007, p. 5). Una copia del primer film de Kohon fue guardada por el Cine Club Núcleo, formado a inicios de los cincuenta. La copia actual del film existe gracias al interés de uno de sus fundadores, el crítico Salvador Sammaritano. Luego, publicó su libro de cuentos *El negro círculo de la calle* (1954). Después de su primer cortometraje, Kohon realizó otro, *Buenos Aires* (1958), un documental a modo de radiografía social crítica, y que fue premiado en el Festival de Cine de Mar del Plata de ese año. En 1960 realizó su primer largometraje, *Prisioneros de una noche* (1960), seguido de *Tres veces Ana* (1961), uno de sus films más conocidos y celebrados. Luego de un proceso de suspensión, o de decepción, ya que su film *Así o de otra manera* (1964) nunca pudo concretarse, se dedicó a continuar con su afición literaria. Luego, Kohon dirigió *Breve cielo* (1969), considerado su mejor trabajo, y *Con alma y vida* (1970). Regresó a la dirección con *¿Qué es el otoño?* (1976) y *El agujero en la pared* (1982). A lo largo de su carrera dirigió nueve obras, siete largos y dos cortometrajes. Kohon murió el 30 de octubre de 2004, a los 74 años.

Por otro lado, Raúl Rosales fue hermano del realizador de cine y televisión Alejandro Doria, fallecido en 2009, con quien realizó algunos proyectos. Ambos fueron hijos del locutor y ejecutivo televisivo, Raúl H. Rosales. Por otro lado, el cineasta publicó, como Raúl Gaynal, el libro *Yo fui*

psicoanalizado durante 600 horas (1955), testimonio singular sobre el origen de su cortometraje realizado aproximadamente tres años antes, los modos en que se practicaba este tipo de análisis desde las nuevas prácticas médicas y sobre la relación profesional con su psiquiatra. Luego dirigió *Alta política* (1957), largometraje a color con propio guion de Gaynal, pero que no llegó a estrenarse. Luego, Gaynal trabajó en la producción de dos programas de televisión junto a su hermano Doria, *Las musimujeres* (1961) y *Las sombras* (1961), ambos dirigidos por Nicolás del Boca.

1.2 La flecha y un compás: una película producto del automatismo

La flecha y un compás es un film de doce minutos realizado en tiempos en que José David Kohon mostraba un interés por la escritura, ya sea como periodista o crítico de cine. Fue elaborado con la técnica de la escritura automática y prima un desarrollo marcado por lo irracional, en la medida que todo parece entregado al azar. Sin embargo, existe una trayectoria describible que recorren los personajes, desmantelando la lectura de que “ciertos tópicos ingenuos relativos al surrealismo, que concebían a este movimiento artístico como una proclamación absoluta de la libertad artística, han conducido en la práctica a bloquear todo esfuerzo de comprensión de la lógica de sus textos internos” (González Requena, 2008, p. 5). Un hombre vestido con gabardina y sombrero, que transita por calles de una Buenos Aires de tranvías y edificios, ingresa a un inmueble. Tras tocar el timbre de un departamento, se encuentra con un pianista, quien minutos antes fumaba y componía algunas notas ante un piano. El hombre del sombrero ataca al pianista con un cuchillo (Figura 1) y, al parecer, muere. Tras este suceso, aparece el tercer personaje, una mujer a modo de entelequia, que se asoma en las terrazas del último piso, rodeada de fotografías propias en cordeles y de espejos rotos. Esta mujer y el protagonista se conocen, se miran y se interpelan, y tras este encuentro de carácter fantasmal, el hombre del sombrero comienza un estado de culpa, bajo las formas de la pesadilla, que lo llevan hasta el suicidio. Y en este sentido, este film deviene en una obra sobre el remordimiento y la imposibilidad de enfrentarlo.

La flecha y un compás, hecha en 16mm, blanco y negro y sin sonido, es

protagonizada por el mismo Kohon, quien en los créditos iniciales aparece bajo el seudónimo de Gabriel Renner. No será la primera y única vez que el cineasta utilice este nombre, ya que, en el tercer episodio de *Tres veces Ana*, el apellido Renner es dado a un personaje crítico de cine del diario donde trabaja el protagonista. Completan el reparto Ana Tesolín, en el papel de la mujer, y de Guillermo Maceira, como el compositor-pianista. La dirección de fotografía en blanco y negro estuvo a cargo de Carlos Razzella y de Naum Spoliansky, quien luego colaborará con Kohon en *Buenos Aires*. En los créditos iniciales del film también aparecen como asistentes de dirección Arminda Ballestracci, Sylvia Rives Helguero y Tomás López Bonelli.



Figura 1. Fotograma de *La flecha y un compás* (1950)

El título del primer cortometraje de Kohn hace mención explícita a dos elementos que aparecen insertos como motivos en el desarrollo emocional del protagonista. Y siguiendo lo propuesto por Dupressis (1978), estamos ante dos objetos surrealistas que se utilizan “para interpretar los objetos del mundo exterior y otorgarles un sentido diferente del habitual” (p. 38). Al inicio del cortometraje aparece el compás usado por una mano que hace círculos, uno dentro de otro, hasta llegar al centro. Conforme se desarrolla

el film, los círculos, en planos nadir, se vuelven una medida del paso del tiempo, como si fuera un reloj que va contando las acciones del personaje. Y, por otro lado, la flecha es el objeto catalizador que se vuelve detonante de la decisión del suicidio. Así, el compás se vuelve objeto metafórico del paso del tiempo, mientras que la flecha se convierte en objeto de liberación de la pesadilla (Figura 2). Podría atribuirse esta composición o trayecto entre la idea del compás y la idea de la flecha como un proceso de asociaciones libres, sin embargo, Kohon los utiliza como dos elementos conscientes para representar las decisiones del personaje.

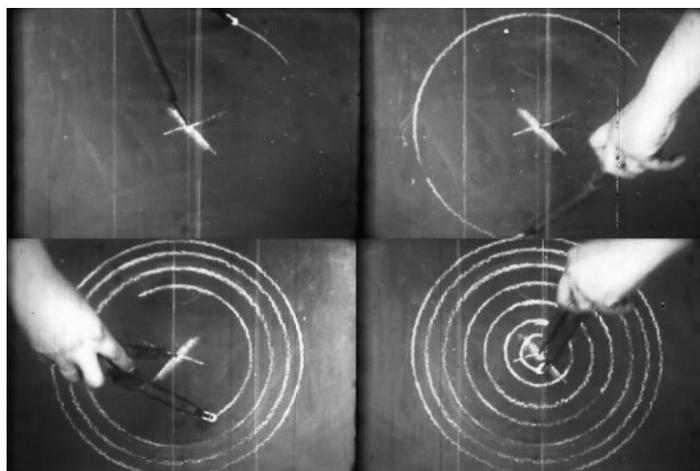


Figura 2. Fotograma de *La flecha y un compás* (1950)

Al inicio del cortometraje, el cineasta indica en un intertítulo que se trata de "Un ensayo de David José Kohon". Esta definición arroja al film a una vinculación metatextual, no solo a través de su relación con lo literario sino con su apariencia "de prueba", con el fin de provocar "una mayor visibilidad del mecanismo del montaje y hace al espectador consciente de las costuras y las nuevas relaciones significantes que la unión de materiales diversos genera" (Blümlinger, 2007, p. 62). El concepto de film ensayo también es entendido como

paratáxico, es decir, se compone de elementos heterogéneos que no se congregan mediante relaciones sintácticas, sino que en su calidad híbrida fundamentan un proceso de reflexión que es abierto por el hecho de no estar regido precisamente por una sintaxis dada. (Domènech, 2014, p. 209)

Por ello, al denominar a su film como un ensayo, Kohon agrega un punto de valoración ya como negación de la película convencional o como oposición a un modelo de producción hegemónico donde todo debe estar acabado.

En los primeros segundos de *La flecha y un compás* aparece en un intertítulo el siguiente epígrafe, con detalle de autoría y fecha: “Si la sombra de tu sombra visitara una galería de espejos. S.M. ‘Varieté’ 1938”. Este texto funciona como un indicador u ordenador de lo que veremos desarrollado en las imágenes. Se trata de unos versos extraídos de unos poemas publicados en la revista *Varietés*, publicación belga a cargo de P. G. Van Hecke, y que en su número de junio de 1929 dedicó todo un dossier al surrealismo. S. M. son las siglas del nombre Simone Muzard, trabajadora sexual, fotógrafa y pareja de Breton en aquel entonces, quien creó esos versos como parte de un cadáver exquisito. Por otro lado, el espejo como figura aparece en varios momentos del film de Kohon, siendo “símbolos mágicos de la memoria inconsciente (como los palacios de cristal)” (Cirlot, 2005, p. 324). Los espejos aparecen luego del crimen para hacer emerger la culpa del personaje, que no soporta replicarse a sí mismo, o cuando asoma el personaje femenino rodeada de espejos pequeños, algunos rotos, para mostrar un tipo de fragmentación, pero también para aludir a lo *uncanny* desde la presencia de la mujer (Figura 3). Y a diferencia del mito de Narciso, su protagonista solo encontrará una interrogante ante el reflejo de su yo, como marca de la imposibilidad de reconocerse en el otro.



Figura 3. Fotograma de *La flecha y un compás* (1950)

Según confesiones del mismo Kohon, quien estuvo preso debido a detenciones durante el primer gobierno peronista, escribió el guion de *La flecha y un compás* tras las rejas y como parte de un ejercicio de escritura automática (Naudeau, 2007). Ya libre puso empeño para materializarlo, lo que se refleja en su puesta en escena, llena de objetos extraños, como en el montaje que traduce una historia de tiempo y espacio plena de superposiciones, donde Kohon plasma

el relato a través del montaje asociativo y rítmico, el carácter de ensoñación de las acciones, los movimientos de cámara poco comunes —hasta incluso imposibles desde la perspectiva humana— y los efectos ópticos sobre superficies reflejantes; recursos y tópicos que encuentran eficacia en la medida breve de acuerdo a sus posibilidades estructurales y estéticas. (Cossalter, 2018, p. 153)

Este film de Kohon incluye la mayoría de los elementos mencionados por Duplessis como técnicas inherentes al surrealismo: personajes marcados por la irrupción de lo maravilloso (aunque percibido desde una tensión entre lo vital y lo tanático), la locura como vía de liberación, el sueño como lenguaje de lo real, objetos surrealistas trazados desde la performance de

un compás y una flecha, y la cita al cadáver exquisito y la práctica de la escritura automática en el proceso de construcción del guion. Sin embargo, hay un componente ausente, el humor, en la medida que se concibe a este universo fílmico como trágico, donde la comicidad, la burla, la sátira o el absurdo —que sí aparecen en las obras de Buñuel o Dulac— afectarían una concepción solemne —y política— del mundo.

1.2 Raúl Rosales y su film como historial clínico

En el marco de las jornadas Estados de Ánimo del Surrealismo, organizado por Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), en mayo de 2021 se publica en línea el cortometraje argentino *El psicoanálisis visto por un neurótico*. Se trata de un film de ocho minutos recuperado por Fernando Martín Peña, tras el fallecimiento de Alejandro Doria.

Como lo indica el título, en este cortometraje hay una ligazón abierta en torno a una concepción del psicoanálisis y las posibilidades del cine para expresarlo o transmitirlo, así como una trama que busca dar materia a una vía para problematizar la psique (y punto de vista) de un personaje, en este caso un hombre en crisis neurótica³. La perspectiva y énfasis en el acto de ver (como indica el título de “visto por”) es lo que produce en la lectura del cortometraje la relevancia del punto de vista muy subjetivo, y en consonancia a la intención de inmersión psicoanalítica explícita.

El corto tiene como subtítulo la frase: “Un fragmento de SU historial clínico”, palabras que dan luces sobre la intención del autor en remarcar este aspecto subjetivo, entendido aquí como una voz distinta a la del director o narrador. Además, la palabra “su” aparece remarcada con tiza, para enfatizar que se trata de una versión particular de los hechos, ya deambulaciones o ya registros de lo onírico y de un proceso médico en curso. Seguido, aparece el crédito de la autoría, firmada a secas por R. M. R. (que remitirían a las iniciales de Raúl Modesto Rosales) (Figura 4).

³ Este hombre probablemente fue encarnado, como ha indicado Peña (2021), por el actor Mario Morets, quien posteriormente trabajaría con Rosales en el largometraje *Alta política*.



Figura 4. Fotogramas de *El psicoanálisis visto por un neurótico* (ca. 1952)

El cortometraje de Rosales, hecho también en 16mm, sin sonido, surge en plena institucionalización del psicoanálisis en Argentina. Por ello, no solo es útil contextualizarlo dentro del plano cinematográfico, en respuesta al cine de estudio y producto de una afición cineclubista —como pasó con Kohon—, sino dentro de un entorno cultural atraído por la teoría psicoanalítica. En el libro *Yo fui psicoanalizado durante 600 horas* (1955) escrito por Rosales y firmado bajo el seudónimo de Raúl Gaynal, el autor da cuenta del proceso creativo de este cortometraje y de que fue hecho como parte de una terapia y como evidencia de su propio tratamiento bajo el psicoanálisis. En este texto, Rosales confiesa que pasaba por fuertes procesos depresivos y marcados por crisis neuróticas que le impedían tener una vida normal, tanto afectiva como laboral. Si bien en el aspecto visual de este cortometraje se detecta una filiación al lenguaje y montaje de algunos films de vanguardia de los años veinte, su intención es terapéutica, al trasladar los códigos de las sesiones a un nuevo soporte. También fue realizado desde la perspectiva del desarrollo de un caso de neurosis, para demostrar si el tratamiento fue o no exitoso.

Este trabajo realizado por Rosales muestra el ejercicio y conocimiento de los códigos del cine de vanguardia y trata de materializar una tesis específica, lúdica y liberadora desde, como señala su título, la mirada de un

neurótico y desde una interpretación (crítica) del psicoanálisis. Partiendo de Freud, el concepto psicoanalítico de la neurosis engloba toda “afección psicógena cuyos síntomas son la expresión simbólica de un conflicto psíquico que tiene sus raíces en la historia infantil del sujeto y constituyen compromisos entre el deseo y la defensa” (Laplanche y Pontalis, 1969, p. 236). Siguiendo esta breve concepción de la neurosis, podemos aludir que el cortometraje trata de desmantelar una idea de la neurosis, con la representación de trastornos compulsivos, paranoia o histeria, y a través de puesta en escena y montaje (irrupción de aspectos oníricos desde la ilación de las escenas o tomas), que trasladan, en un juego de tiempos, a imaginarios de infancia y adultez.

Como sucede con *La flecha y un compás*, no hay una trama concreta. En el film de Rosales, primero hay escenas urbanas, de transeúntes por las calles, de cruces del tranvía por las avenidas, o vistas desde azoteas que dan la idea de alguien que observa desde los edificios. Segundo, aparecen imágenes aparentemente subjetivas de un personaje en su trayecto hacia algún lugar de la ciudad. Por ello, la caminata hacia algún sitio va mostrando los posibles avatares del protagonista (marchas como posibilidad de reflexión y como eco de la modernidad desde la perspectiva del *flâneur*), quien tras andar por algunas calles de la ciudad, llega al consultorio del terapeuta (a quien nunca vemos), evocado a través de una puerta blanca con la letra B, y que tras la subida de escaleras se llega a un espacio interior, una sala de clase media, con un sillón, y además llena de estantes de libros sobre Freud y el psicoanálisis.

Luego, la pantalla es tomada por el plano de una revista (Figura 5): se trata de uno de los primeros ejemplares de *Revista de Psicoanálisis*, publicación emblemática de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA), emitida en 1951. Hay una intención de Rosales por destacar que la psiquiatra (mencionada en el libro de Gaynal) que atiende al personaje pertenece a este círculo informado y actualizado con las nuevas tendencias en las técnicas. Luego de la imagen de la revista, el cineasta opta por mostrar una fotografía de Freud en la pared, así como dos tomos de sus obras completas. Luego, se muestran algunos planos de libros de interés de aquellos años.

Tras estos registros que enseñan los objetos que pueblan el lugar, aparece el protagonista, padeciendo un tipo de trastorno obsesivo compulsivo, con un libro en el regazo y mortificado porque le sudan las manos. Luego, lo vemos lavándose las manos, para después aparecer echado en una cama con clara ansiedad. Y antes de caer en un sueño, el cineasta agrega un fundido, para mostrar que estaremos dentro del terreno de lo onírico. El plano siguiente nos muestra al protagonista de pie, para luego mostrar el plano detalle de un cajón de escritorio donde reposa una pistola que nunca toma.



Figura 5. *El psicoanálisis visto por un neurótico* (ca. 1952)

A partir de estos hechos que van mostrando una actitud ansiosa del personaje, Rosales opta por sacar al hombre de este hábitat de terapias, para ponerlo a caminar nuevamente por las calles, es decir, lo va ubicando en los exteriores, como un transeúnte más. Posteriormente, aparece con mejor ánimo en la puerta de una casa, donde toca el timbre. Por los gestos parece que no puede entrar por alguna razón no especificada. Las imágenes a modo de contraplano de una mujer mirando por un ventanal cerrado por cortinas con los brazos extendidos (fig. 6) van remarcado aún más el terreno de lo onírico. Segundos después, la mujer tiene en cada extremo del brazo a un niño y a una niña pequeños, que según la lógica de Rosales podría interpretarse como ecos de una infancia. Tras este no-encuentro, el

personaje aparece compartiendo unas bebidas con un amigo en un parque. Pero, de pronto, lo vemos nuevamente ir por la ruta hacia el consultorio, entrando al edificio, subiendo escaleras y entrando al lugar donde estaban los libros de psicoanálisis y la foto de Freud. Hay una intención de repetir la ruta de la primera parte, pero no desde la lógica de una variación, sino desde la necesidad de seguir develando más sobre las profundidades de su psique y sus represiones. Una persona que tiene los libros de Freud los devuelve al estante y toma otros dos, distintos. Luego dos niños, distintos a los de la primera ilusión, aparecen siendo mirados desde una ventana en un piso superior en un plano cuasi nadir. ¿El posible retorno al mundo paternal o al mundo infantil? El film culmina con un fundido y con la imagen de un cuaderno, un lapicero y la palabra FIN escrita en el papel.



Figura 6. *El psicoanálisis visto por un neurótico* (ca. 1952)

Desde la perspectiva de Rosales, asoman varios elementos desde oposiciones y correspondencias, tanto con algunos supuestos psicoanalíticos como de las estructuras de sentido que proponen las mismas imágenes. La relación arriba-abajo, desde el uso de contrapicados, de miradas que observan desde los edificios, como un espacio de la reflexión o auscultación mental. También la relación dentro-afuera, que deja entrever el personaje en su posibilidad

de ingresar a espacios o pasar umbrales, que pueden entenderse como resistencia a pasar a otros estadios de la terapia. Y, por otro lado, la relación entre mujeres y hombres, traducido en puntuales momentos de polaridad: conversaciones afables con un amigo y la mujer de espaldas con los brazos abiertos, signo que podría evocar un acto de inmolación, la intención del abrazo frustrado, o la urgencia de llenar un vacío imposible.

Para Rosales, el lenguaje del psicoanálisis se plasma desde las asociaciones libres visuales que permiten una filiación con el surrealismo desde la aproximación a la interioridad de un personaje desde esta realidad de inversión de tiempos y espacios, como un encuentro con mundo soterrado, donde la neurosis no viene a ocupar el papel de patología sino de una vía para la liberación, para el encuentro, y en palabras de Pellegrini, de lo maravilloso. Asoma un ánimo transgresor de un orden narrativo convencional y una aproximación a un universo pulsional.

De manera similar que el film de Kohon, *El psicoanálisis visto por un neurótico* contiene también el uso de las técnicas citadas por Duplessis: lo maravilloso como el modo de traducir la neurosis, la locura como síntoma de una liberación, el sueño como esquema de continuidad de la neurosis, donde no se divide de lo real, objetos surrealistas reflejados en la presencia de una memorabilia del psicoanálisis. La diferencia está en la ausencia del cadáver exquisito (es una obra solitaria) y en la omisión de cualquier práctica de escritura automática en el proceso de producción. También está ausente el sentido del humor, ya que la neurosis se percibe como parte de la naturaleza de un ser depresivo o sufriente.

1.3 Conclusiones

Tanto en *La flecha y un compás* como en *El psicoanálisis visto por un neurótico* asistimos a dos universos interiores contruidos desde un montaje asociativo, pero no tan marcado por el ritmo de la edición sino por densidad de las imágenes en la necesidad de ampliar un mundo lejos de lo racional y de la representación de la realidad desde un plano amoroso. No hay ralentís, ni juegos simbólicos complejos con la cámara, sino más bien el uso de elementos metonímicos y coreográficos para mostrar estas ideas

y venidas de personajes trágicos. Hay un uso consciente de la repetición o del tiempo cíclico, de ir, salir y volver a un mismo lugar, que se plasma como una organización alterada del espacio y el tiempo. Esta búsqueda para lograr expresar este funcionamiento del pensamiento aparece desde los recursos del automatismo, en un caso, y desde la asociación libre en el otro, como vía para lograr relatos sobre lo maravilloso y lo onírico asociado a lo pesimista y tanático, y que asocia esta lectura del surrealismo a una etapa posterior a los manifiestos, marcada por la exacerbación de la pulsión de muerte y una estética de lo grotesco.

Por otro lado, tanto Kohon y Rosales realizan obras dentro de un periodo de vigencia del surrealismo en Argentina, confirmando un interés en las posibilidades del cine silente para explorar las mecánicas del sueño y la locura, de la supremacía del ojo interior por sobre todas las cosas, y que se reflejó también en la puesta en marcha de algunos preceptos que rompieron con las narrativas convencionales y de procesos de producción del cine, para dar forma a un montaje críptico, lúdico y desde la perspectiva subjetiva de personajes atormentados.

La ausencia del componente humorístico, a diferencia de las películas históricas afines al movimiento como *La coquille et le clergyman* o *Un chien andalou*, permite identificar un motivo en común en estas dos obras argentinas, donde las vías de expresión de lo onírico están marcadas también por una sensibilidad de su propio tiempo. En el caso de Kohon, esta ausencia o la primacía de un orden trágico se sintetiza en la autoimmolación del personaje, marcada también por el toque pesimista de un guion escrito en un periodo tras las rejas. Y en Rosales, en la descripción de un proceso de ansiedad solitario encarnado en las tensiones del protagonista, y que está en diálogo con un proceso terapéutico vivido, de lucha contra la neurosis.

En estos dos films, los tratamientos del montaje y las tramas que surgen de esta fusión de sueño y vigilia no contienen ironía como un dispositivo de hartazgo, sino más bien centran los cuestionamientos de los personajes a un terreno de herencia romántica. Esta decisión de eliminar la ironía deviene en una intención apolítica, que los libraría del vitalismo y sed de transformación del surrealismo histórico europeo. El uso de la

ironía y el humor negro en los films de vanguardia aparece como parte de una subversión de las narrativas, pero también contra los dogmas de la moralidad y la religión que limitaban la conexión del arte-vida. Este desinterés por el uso de la imagen absurda e incendiaria, con el fin de chocar con las expectativas del espectador, también se patentan en el carácter más íntimo o de ejercicio de estos dos cortometrajes argentinos, hechos para cumplir finalidades más libres en torno a la creación, y sin afán de transformación alguna confirmada tanto en las entrevistas brindadas por Kohon como por la publicación de Gaynal. Es decir, un cine adscrito al surrealismo histórico aunque desprovisto de su materia más aguerrida y transformadora: la confrontación de un orden social desde la ironía.

...

Bibliografía

Balaminutti, D. (2021). *The Surrealist Elements in the Cinema of Germaine Dulac and Maya Deren* [Tesis de maestría, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes]. <https://hdl.handle.net/20.500.12733/35>

Blümlinger, C. (2007). Leer entre las imágenes. En Weinrichter, A. (Ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 50-63). Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Editorial Argonauta.

Bretón, A. y Eluard, P. (2015). *Diccionario abreviado del surrealismo*. Ediciones Siruela.

Catalá, J. M. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo: de Montaigne a Godard*. Universitat de València.

Cirlot, J. E. (2005). *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela.

Cossalter, J. (2018). La productividad del cortometraje en la modernidad cinematográfica. El caso argentino. *Iberoamericana*, (68), pp. 141-166. <https://www.jstor.org/stable/26636877>

Duplessis, Y. (1978). *El surrealismo*. Oikos-Tau.

Francone, G. (2020). *Argentina surreal. Redes, obras y artistas para una historia posible*. UNSAM Edita.

González Requena, J. (2008). *Amor loco en el jardín. La diosa que habita en el cine de Buñuel*. Abada Editores.

Naudeau, J. (2006). *Un film de entrevista. Conversaciones con David José Kohon*. Fondo Nacional de las Artes.

Olivera, A. (2020). José David Kohon. Breve itinerario sobre su figura y su obra. En Satarain, M. y De Vita, P. (Comp.). *Plano detalle, miradas del cine argentino*. Art Kiné.

Pellegrini, A. (1949). La conquista de lo maravilloso. *CICLO: Arte, Literatura, Pensamientos Modernos*, (2), marzo, abril, pp. 51-70.

Peña, F. M. (Comp.) (2007). *David José Kohon. Obra crítica*. Festival de Cine Independiente de Buenos Aires.

Peña, F. M. [Filmoteca Online] (21 de mayo de 2021). Presentación del cortometraje *El psicoanálisis visto por un neurótico* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3p4k3aZTugU>

...
Mónica Delgado Chumpitazi

Es doctoranda de Historia del Arte y magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Licenciada en Comunicación Social. Docente auxiliar en la Escuela de Comunicación Social de la UNMSM, en pregrado y posgrado. En 2020 publicó el libro *María Wiese en Amauta: los orígenes de la crítica de cine en el Perú*. Crítica de cine, curadora y directora de la revista Desistfilm. Contacto: monica.delgado1@unmsm.edu.pe