

arte

VECTUS OLYMPIA

JOAN VERDÍ

Surreal-Hismo

8,05 / Drama / Antena 3
 "El premio"
 "The Ticket", EE.UU., 1997 (84 minutos) Director: Stuart Cooper. Intérpretes: Shannon Doherty, James Marshall.

"Un premio gordo en la lotería se convierte en un problema muy grave para la familia que lo ha recibido. La historia bordea en algunos momentos el surrealismo puro y duro. Mala."

Me gustaría saber qué entendía este comentarista cinematográfico (que se llama Morales) por surrealismo. Mejor aún, me gustaría saber qué entendía este muchacho por surrealismo puro y duro y por lo surrealista.

Tantá yo un peluquero (gay sector glamuroso) que muy a menudo decía: "Fue algo surreal-ll...". (así, con muchas eses). Naturalmente lo surreal-ll (así, con la lengua pegada al paladar) consistía en algo disparatado o sencillamente absurdo.

A menudo el común de las gentes (el común de las gentes que manejan cuatro palabras) usa los términos surrealismo y surrealista y lo absurdo. Personajes populares, idiotas televisivos, periodistas o gente de la calle parece que tengan la obligación de decir de vez en cuando: "Esto es surrealista" o alguna frase parecida. Incluso personajes como Jacques Brunius dicen lo siguiente: "El descubrimiento surrealista de lo absurdo sería significativo solamente si hubiera sido anticipado por otros descubrimientos."

El surrealismo no tiene nada que ver con el absurdo. El absurdo es todo aquello falto de lógica y el surrealismo tiene una lógica implegable. No por ello tiene que ser inteligible desde la lógica común. Tomemos por ejemplo su faceta onírica: si un sueño (sea obra de nuestro inconsciente o de Luis Buñuel) nos resulta inexplicable, no es por ello absurdo, tiene su propia lógica íntima, nos desvela esta lógica un estudio freudiano, un vidente o nuestra propia intuición.

Ningún surrealista ha dicho nunca que el surrealismo tenga que ser lo raro, lo chocante, lo absurdo. El surrealismo es por ejemplo "el encuentro casual entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección" por citar una de las múltiples definiciones canónicas. Así, el surrealismo será cuando entre varios objetos o seres se dan chispas.

"Surreal-Hismo", decía Salvador Dalí (así, arrastrando la e) años después de ser excomulgado por el papa Breton, excluyéndole del movimiento pero no impidiendo que siguiera siendo surrealista.

El surrealismo me parece —como el humor— algo demasiado serio como para nombrarlo en vano.

Sala d'Exposicions de la Nau, Universitat de València

Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía



La fotografía como arma

ALVARO DE LOS ANGELES

EN esa paradoja insalvable y espeluznante de que la técnica y la tecnología han estado siempre al servicio de la guerra, y más aún, que han superrevolucionado por la «necesidad» atencional de los Estados de desarrollar más y mejores formas de matar que los adversarios, inmersa en esa paradoja, pues, la fotografía también habita y se manifiesta. Desde sus más incipientes orígenes, la fotografía se cedió a dejar huellas. Unas veces basadas en formas de vida y comportamientos sociales, otras inmersas en una búsqueda de desarrollo expresivo propio y actitud activista para situarse dentro del clima de las artes plásticas, pero casi siempre como testigo (susceptible de ser manipulado) de la situación vivida y retratada. Hasta la llegada de la primera gran guerra del siglo XX, la fotografía

de guerra se había «conformado» en ser muda, subordinada al poder que la subvencionaba en lugar de aprovechar su impresionante poder de comunicación e inmediatez y superación real del medio fotográfico.

En este sentido, la exposición Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía, muestra un momento revelador de la historia reciente (de la fotografía) aplicada a intereses militares, ideológicos y sociales. La muestra se centra en tres fotolibros que el pensador alemán publicó y editó en la época de entreguerras (*Necesitamos la aviación*, 1928; *El rostro de la guerra mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes*, 1930; y *Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros aviadores*, 1931) y en el uso manipulador que hizo del medio fotográfico. También plasma el debate abierto en la época entre la visión «épica» de la guerra defendida por Jünger frente a la visión pacifista que emanaba del fotolibro *Guerra a la guerra*, de Ernst Friedrich publicado en 1924, del cual llegaron a editarse más de once millones de ejemplares traducidos a más de cuarenta idiomas, y donde los pies de foto estaban escritos en cuatro

lenguas diferentes, camuflando, pues, su carácter cosmopolita y universal. A modo de ejemplo sirven las dos fotografías que muestran en momentos distintos (1925 y 1933) la misma fachada del Museo Antigüerren fundado por E. Friedrich en 1924. En la imagen tomada en el año de su apertura, la fachada del museo muestra un rótulo con su nombre sobre un escaparate repleto de objetos y documentos, así como encima de la puerta de entrada el relieve de unas manos rompen un fusil en dos trozos. En la imagen de 1933, tras el asalto de las milicias nazis, el escaparate está oculto tras la perlatina metálica y, de la pared, tanto el rótulo del museo como el relieve pacifista han sido arrancados, notándose aun el efecto de su ausencia. Mientras en la primera se ve la presencia de tiestos con flores en las ventanas del primer piso y la buhardilla e igualmente dos tiestos colgando en el espacio entre las ventanas, en la segunda imagen observamos que todas han desaparecido sustituyéndose por una bandera con la svástica en la ventana de la buhardilla y las colgantes por bandos terrores de cuartelillo.

Los ejemplos son extensos, incluso en aquellos casos de superación real de elementos concretos y falsificación de datos entre dos imágenes idénticas. Lo que indica que Jünger utilizó el poder de la fotografía en estos fotolibros para unos fines cuando menos discutibles. Y lo que indica, por supuesto, el poder subversivo de la fotografía tanto como elemento «objetivo» de que lo que muestra es cierto, ha pasado, como por la manipulación que subyace y que, por lo tanto, también adquiere la presencia de lo incuestionable. La exposición viene acompañada por un excepcional catálogo (en realidad un fotolibro) donde están plasmados textos inéditos en castellano del propio Jünger, junto con otros de erudita factura como el del propio comisario de la muestra, Nicolás Sánchez-Durá *Guerra, técnica, fotografía y humanidad* y *Fotografía, guerra y dolor*, de Enrique Cebal, o *Fotografía y mirada estroscópica*, de Georg Knapp, más centrado en el propio uso y efecto de la fotografía —sobre todo la aérea— en la guerra.

Dolor

NILÓ CASARES

APreci a oír la guerra en las noches de Insomnio de mi adolescencia con Erik Maria Flamarica leyéndome *Sin novedad en el frente*, la primera gran guerra, enviando nuestros desastres norteamericanos, fue la primera en que el hombre se veía negado hasta el horror por la máquina, los campos desolados por las heridas con que los obuses iban venciendo el territorio ya avanzaban mucho de lo que ahora nos desconcierta: no hay territorio, el cuerpo empieza a estar obsoleto, y todo se da en un amara confuso por el que no sabemos orientarnos. Todo esto, Jünger también lo sabía, y desde su relato gráfico nos enfrenta a dos conceptos: el trabajador que en multitud avanza y desarrolla la épica de la idea que transporta y despliega con todas las armas, enfoca al trasdós de la batalla, miradas en contrapicado y panorámicas que sólo lo confirman como el peón de la idea que sobre el te-

ritorio, ya hostil para siempre, se va a dar; sobre la primera gran guerra caen todos los héroes que durante la segunda el educado Hollywood del Cinemascope y los colores mil escandoró bajo el rostro bello de sus mejores actrices. El otro gran protagonista de este análisis gráfico de Jünger sobre la primera gran guerra es el dolor, como también lo es de gran parte de su obra, porque el dolor nos desuniformiza, nos realiza la incomunicación córtica en la que la técnica nos tiene inmersos: si nos acercamos a las imágenes por las que el dolor está (en esta exposición), veremos primar al individuo sobre cualquier otra cosa, en especial al entrar a la derecha, donde si uno fija su mirada, no podrá evitar la compasión con el dolor de quienes cejan su pellejo por un honor que no sabe uno bien si es propio o ajeno.

La individualidad del dolor, frente a la aglomeración épica por la que los peones corren como en una partida llamada desde el aire (en esta guerra la aviación inicia un protagonismo que ahora vemos en cada batalla con que el poder reluce a sus enemigos): terrón fue, está guerra y en este sentido, el preludio de que todo se va a dar entre las ondas.