

Orígenes del documental surrealista de naturaleza en el cine divulgativo de Jean Painlevé

Ignacio Martínez Armas¹; Isleny Cruz-Carvajal²

Recibido: 10 de septiembre de 2022 / Aceptado: 16 de noviembre de 2022.

Resumen. La obra divulgativa sobre biología de Jean Painlevé (1902-1989), cineasta y científico relacionado con el surrealismo, cuenta con decenas de películas y escritos. La historiografía del cine ha abordado este corpus desde la unicidad y la vanguardia de sus propuestas. Este artículo propone una definición conceptual del estilo de Painlevé, dentro del concepto de documental de naturaleza, llamándolo “documental surrealista de naturaleza”, tendencia que no se dio como un hecho aislado, sino como un movimiento de científicos cineastas, producido entre 1915 y 1940. Definir el documental surrealista de naturaleza es una forma de dar nombre a una corriente que, en la época de las vanguardias, encontró la belleza en la biología y adoptó técnicas cinematográficas rigurosas para compaginar la abstracción con la divulgación científica, como lo demuestra una aproximación analítica al trabajo más didáctico de Painlevé.

Palabras clave: Documental de naturaleza; Surrealismo; Jean Painlevé; Cine científico; Historia del Cine.

[en] Origins of the surrealist nature documentary in Jean Painlevé’s scientific films

Abstract. The informative work on biology by Jean Painlevé (1902-1989), a filmmaker and scientist related to surrealism, includes dozens of films and writings. The historiography of cinema has approached this corpus from the uniqueness and avant-garde of its proposals. This article proposes a conceptual definition of Painlevé’s style, within the concept of nature documentary, calling it “surrealist nature documentary”, a trend that did not occur as an isolated event, but as a movement of scientific filmmakers, produced between 1915 and 1940. Defining the surrealist nature documentary is a way of giving a name to a trend that, at the time of the avant-garde, found beauty in biology and adopted rigorous cinematographic techniques to combine abstraction with popular science, as shown by an approximation analysis to the most didactic work of Painlevé.

Keywords: Nature Documentaries; Surrealism; Jean Painlevé; Scientific cinema; Cinema History.

Sumario: 1. Introducción 2. Metodología 3. El origen surrealista de Jean Painlevé 4. Hacia una definición del documental de naturaleza 5. El documental surrealista de naturaleza en las abstracciones de Painlevé 6. Conclusiones 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Martínez Armas, I.; Cruz-Carvajal, I. (2023): Prólogo: Documentación de las Ciencias de la Información. Imágenes para la ciencia: la divulgación científica a través del audiovisual. Historia, perspectiva y futuro, en *Documentación de Ciencias de la Información* 46 (1), 5-11.

1. Introducción

Jean Painlevé (1902-1989), junto con Genieve Hamon (1905-1987)³, es el autor de más de doscientos filmes, desde películas de ficción hasta cine científico. De este corpus cinematográfico, las obras de carácter divulgativo —los documentales de naturaleza— son las que más interés cinematográfico han despertado, además de ser las que más gustaban al propio Painlevé (Derrien, 1989). En los últimos años, sus películas de divulgación han sido expuestas o proyectadas en numerosos centros de arte, como el Tate Modern de Londres (2015 y 2018) o el Museo del

Louvre en París (2018), entre otros (Archives Jean Painlevé, 2021). Al estudiar la muestra representativa de su obra divulgativa elaborada por Les Documents Cinématographiques (2009), fundación creada por el propio Painlevé, se entiende que autores como Cahill (2019), López Silvestre y Rodríguez Alonso (2021), Barnouw (2011) o Fretz (2010) la revisiten más de cincuenta años después como modelo de un documental de naturaleza que une ciencia y vanguardia. Abordar una vez más su obra en el contexto del concepto de documental de naturaleza y su narrativa es una forma de conocer las verdaderas aportaciones

¹ Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: i.martineza.2016@alumnos.urjc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0338-097X>

² Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: isleny.cruz.carvajal@urjc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5959-629X>

³ Painlevé es el que firma los artículos y las primeras películas, por lo que es de él de quien se hablará a lo largo de este artículo. Sin embargo, Genieve Hamon actúa como codirectora en un gran número de obras del autor, por lo que su nombre no debe ser olvidado.

de Painlevé al género. De esta forma, se puede esclarecer su estilo como documental surrealista de naturaleza, en cuya definición pueden encontrarse otros autores.

Las principales investigaciones de cierta envergadura en torno a la obra de Painlevé han sido llevadas a cabo por Bellows, Berg y McDougall (2001), con un trabajo de compilación de textos del autor, así como investigaciones biográficas y entrevistas, y por Cahill (2019), con un extenso estudio en torno a su obra, que da cuenta de sus orígenes surrealistas y de cómo estos fueron desarrollándose. Es Cahill quien da un nombre particular al estilo de Painlevé, llamándolo “zoological surrealism”. Sin embargo, ninguno de estos trabajos ahonda en la definición del documental de naturaleza ni en el modo como el autor se relaciona con ella. Por tanto, el objetivo de este artículo es definir el documental surrealista de naturaleza como forma de contextualizar la obra de Jean Painlevé, dentro del concepto de documental de naturaleza, e identificar las técnicas y claves predominantes con las que produce su abstracción científica.

2. Metodología

Con el fin de enmarcar la obra de Jean Painlevé dentro del género documental de naturaleza, esta investigación lleva a cabo un proceso de documentación y lectura de su trabajo cinematográfico y literario. Desde ahí se expone un estudio comparativo de sus principios estéticos con las teorías del documental de naturaleza, para explorar de qué modo se define su obra.

Inicialmente se esclarecen las relaciones de Painlevé con el movimiento surrealista y la influencia de este en su formación de biólogo, dando lugar al artículo *drame [sic] neo-zoologique* que escribió para la primera revista surrealista (Goll, 1924, p. 25). Se toman como punto de partida las entrevistas que concedió para la serie documental *Jean Painlevé au fil de ses films* (Derrien, 1989) y se asocian con los textos que escribió para *Surréalisme* (Goll, 1924). A partir de esta relación, se expone el origen de la estética cinematográfica promulgada por Painlevé en el artículo *exemple (sic) de surréalisme: le cinéma*, asociado también al autor (Bellows y otros, 2001, p. 46; Goll, 1924, pp. 16-17).

Una vez entendido el surrealismo cinematográfico-biológico de Painlevé, se aborda la discusión sobre qué es el documental de naturaleza, con el objetivo de hallar una definición o perspectiva donde se enmarque la obra del autor. Se trata de entender cómo distintos teóricos contemplan este género, desde su negación como documental hasta su concepción como máxima representación del arte cinematográfico. Del contraste de este debate con la obra de Pain-

levé, se obtiene entonces el concepto del documental surrealista de naturaleza.

Por último, sobre la base de dos investigaciones complementarias a este estudio,⁴ se definen las bases del documental surrealista de naturaleza siguiendo las claves técnicas y estilísticas propias de Painlevé, que también pueden verse en la obra de otros autores. Siguiendo las teorías planteadas por Bordwell (1995), el análisis de su obra se inscribe dentro de los sistemas no narrativos.

3. El origen surrealista de Jean Painlevé

El 1 de octubre de 1924, catorce días antes de que André Breton publicara el manifiesto con el que se identifica el origen del surrealismo (Jiménez, 2014, 22m49s-29m06s), Ivan Goll, poeta francoalemán, publica el primer y último tomo de la revista *Surréalisme* (Goll, 1924). Frente al surrealismo del inconsciente, del “automatismo psíquico puro” promulgado por Breton (2001, p. 44), la revista *Surréalisme* comienza con la siguiente frase: “La réalité est la base de tout grand art” (Goll, 1924, p. 14). Es el reflejo del enfrentamiento en la concepción sobre qué es el surrealismo que existía entre Goll y Breton. Entre los colaboradores de la revista de Goll se lee el nombre de Jean Painlevé, un joven científico que firma un texto surrealista de temática biológica llamado *drame (sic) neo-zoologique*.

El *manifeste [sic] du surréalisme* contenido en la revista *Surréalisme* hace ver que el surrealismo no era un movimiento artístico rígido, dominado por el grupo de Breton, sino un término fruto de debate en su tiempo, cuyo origen se remonta al “supernaturalismo” de Apollinaire (Breton, 2001, p. 43). Goll sacudía desde los cimientos el surrealismo de André Breton, afirmando que la búsqueda de un mundo poético en el inconsciente “[...] jamás será lo suficientemente fuerte como para arruinar nuestro organismo psíquico, que nos enseña que la realidad siempre tiene la razón, que la vida es más real que el pensamiento” (Goll, 1924, p. 15). Para este autor, la creación del objeto artístico debía partir siempre de la realidad, “esta trasposición de la realidad a un plano superior (el artístico) constituye el Surrealismo” (p. 14). El espectro surrealista es mucho más amplio bajo esta perspectiva. Se concibe el surrealismo más como una “expresión de su tiempo” que como un grupo de artistas.

Dentro de esta perspectiva surrealista, más cercana a la naturaleza que al inconsciente, Jean Painlevé comienza a desarrollar su obra. Según cuenta en *Jean Painlevé au fil de ses films* (Derrien, 1989, 13m30s-14m25s), conoció a los surrealistas en *Le Jockey*, uno de los locales de moda de Montparnasse de los años veinte. Goll era un “enemigo” de André Breton,

⁴ Para un estudio sobre el origen del documental surrealista de naturaleza, ver las actas del 13º Seminario de Antecedentes y Orígenes del Cine del Museo de Girona: *El documental surrealista de naturaleza: Estudio del origen de un movimiento dentro del documental de naturaleza* (Martínez-Armas, 2022). Para un análisis de la obra de Painlevé, ver capítulo 3 de Martínez-Armas (2021).

por lo que Painlevé nunca fue aceptado en el grupo surrealista (14m20s-14m37s). Sin embargo, llegó a colaborar con ellos cuando necesitaban algún animal o material científico que él pudiera conseguir, como imágenes de una estrella de mar para *L'Etoile de mer* (1928), película de Man Ray (Bellows y otros, 2001, p. 19).

Como se ha mencionado anteriormente, *drame [sic] neo-zoologique* es el nombre que recibe el texto que firma Jean Painlevé en 1924 en la revista *Surréalisme* (1924, p. 25), donde trata de romper las barreras entre arte y ciencia, con un tono que bien puede recordar a otros escritos surrealistas de la época:

The plasmodium of the Myxomycetes is so sweet; the eyeless Prohynchus has the dull color of the born-blind, and its proboscis stuffed with zoochlorellae solicits the oxygen of the Frontoniella antypyretica; he carries his pharynx in a rosette, a locomotive requirement, horned, stupid, and not at all calcareous [...]. (Goll, 1924, p. 25; traducción de Bellows y otros 2001, p. 117)

En las 261 palabras que lo componen, al menos treinta son tecnicismos difícilmente comprensibles para alguien no versado en biología. Cahill (2019, pp. 43-44) explica que, para los lectores formados en anatomía comparativa, *drame [sic] neo-zoologique* resulta un texto “travieso”. Por su aparente falta de cohesión, el artículo evoca la escritura automática que tanto gustaba a los surrealistas. Es la máxima expresión del término “superrealidad”: busca la belleza en lo más recóndito de la naturaleza. Así, Fretz (2010, p. 53) escribe que “Painlevé’s ability to penetrate the hidden world of marine biology parallels the Surrealist’s attempts to access the dream world”.

Esta representación subversiva nace de la búsqueda del milagro en la naturaleza que tanto gusta a Painlevé. En un texto para la revista *Vú* de 1931, el autor escribe que “[...] compared to Nature, Man’s imagination produces weak revelations” (Bellows y otros, 2001, p. 119). Subyace en esta afirmación la idea de que solo se puede imaginar aquello que se conoce. Parece entonces que Painlevé quiere conocer para imaginar con mayor amplitud. Por su cercanía al mundo universitario, será en el método científico donde busque el milagro y, por su cercanía al mundo artístico, será en el cine donde más adelante trate de revelarlo.

Se asocia también a Jean Painlevé la autoría de *exemple (sic) de surréalisme: le cinéma*, también de la revista *Surréalisme* (Bellows y otros, 2001, p. 46; Goll, p. 1924, pp. 16-17). Este artículo valida el cine por sus imágenes reales extraídas sin la intromisión del “veneno” de la imaginación, el pensamiento o cualquier juicio filosófico o estético, prisma que otorga al género documental una superioridad respecto al cine de ficción:

El cineasta solo crea en coordinación [con la realidad]: es solo un intermediario entre la naturaleza y

la cámara. El resto (escenario, decorados, actores) no cuenta. El cine es el arte más realista que existe, el arte puro. El cine de la imaginación es impuro [traducción propia] (Goll, 1924, p. 16).

Este sentimiento de que el cine nacido en la realidad tiene mayor rango poético que el de ficción ya estaba formulado por la vanguardia soviética. En 1920, Dziga Vertov en su teoría y práctica del Cine-Ojo concibe la cámara como un aparato capaz de percibir lo que el ojo no ve (Vertov, 1929; 1974). Ante esta máquina omnipotente, el operador solo es el intermediario que la manipula y el montador, un “organizador del mundo visible” (Vertov, 1974, p. 216). A Painlevé no le puede sentar mejor la frase “[...] la verdadera vocación de la cámara [es] la exploración de los hechos vivos” (p. 213). Para estrechar más aún su relación teórica, Vertov compara las cualidades de la cámara con la capacidad de acceso del microscopio a mundos invisibles (p. 212). En su cine, Painlevé fusiona ambos: los mundos invisibles accesibles por el microscopio y los mundos invisibles a los que permite llegar la tecnología de la cámara.

El *Drama Neo-zoológico* de Jean Painlevé, escrito en 1924, es el preámbulo de su futura obra cinematográfica. Desde una perspectiva científica, este autor busca el milagro, lo impensable, lo desconocido. Es lo que tratará de expresar en la pantalla, influenciado por la estética surrealista y por el cine-ojo, para enseñar y hacer imaginar al mismo tiempo. Después de ver un *Drama neo-zoológico*, el espectador podrá soñar con brazos que se meten por las orejas como forma de reproducirse, caracoles vestidos de capa que bailan al son de la música o abarrotadas ciudades escondidas entre las espinas de un erizo.

Jean Painlevé se encuentra entre dos ramas del cine: el científico y el documental, pero la obra que interesa en este contexto es la divulgativa. Él mismo describe su proceso creativo, para concebir su obra documental, explicando que grababa gran cantidad de material para uso científico y que, de este, extraía aquello que pudiera llamar la atención del público medio. Así, creaba su obra, nacida de una intensa investigación científica en colaboración con muy diversos especialistas (Derrien, 1989, 2h13m30s-2h30m00s).

4. Hacia una definición del documental de naturaleza

Hovanek apunta que antes de 1960 los documentales de naturaleza (“nature films”) eran apreciados por los teóricos de cine porque representaban la esencia misma del séptimo arte (Hovanek, 2019, p. 246). Pero es una cita de Virginia Woolf en su artículo *The Cinema* la que hace del cine sobre la naturaleza el ejemplo más puro del propio arte cinematográfico:

They become not more beautiful, but shall we call it (our vocabulary is miserably insufficient) more real,

or real with a different reality from that which we perceive in daily life? We behold them as they are when we are not there. We see life as it is when we have no part in it. As we seem to be removed from the pettiness of actual existence (Woolf, 1926, p. 382).

Sintetizando las ideas de Woolf y Dodson (1983, p. 102), el documental de naturaleza es aquel que, partiendo de la realidad, crea el lenguaje cinematográfico del que “our vocabulary is miserably insufficient”, para describir la relación entre humano y naturaleza. Esta relación se representa, no con la aparición del humano o sus factores en la película (que también puede ser), sino con el mero hecho de apuntar con la cámara (herramienta colocada desde la perspectiva humana) a la vida que le rodea.

Según Bousé (1998, p. 118), uno de los problemas para estudiar el documental de naturaleza es que este se define por el contenido, no por la técnica o el acercamiento que hace a la realidad. Además de relacionarlo con otras vías de la historia fílmica, como el “direct cinema” o el “cinéma vérité” —antecesor del término “natural history film” (Mills, 2015)—, recalca que para Paul Rotha, las “nature films” no entrarían en la categoría documental, al describir esta categoría, junto con el cine educacional o las películas de viaje, como: “[...] plain descriptive pictures of everyday life [...] that fall short of documentary requirements and the creative dramatisation of actuality and the expression of social analysis that are the first demand of the documentary method” (Rotha, 1939, p. 115).

Frente a esta postura radical, Barnouw (2011) reconoce distintas variaciones de documentalistas de naturaleza (pp. 168-172, 281), entre las que finalmente destaca el trabajo “documental pintor” de Jean Painlevé:

La obra de Jean Painlevé da a los autores de la vanguardia un vínculo con la ciencia. Formado como biólogo, Painlevé experimentó con la fotografía de la vida submarina —a veces en ritmo acelerado, a veces aminorando la velocidad del movimiento, con frecuencia amplificando las formas y experimentando con la iluminación— y produjo con sus imágenes ejemplos del surrealismo de los fenómenos naturales (Barnouw, 2011, p. 68).

Para Barnouw, el documental tiene un amplio recorrido y su propósito parece mutable según el periodo histórico. Parte de su concepción holística es compatible con la afirmación de Nichols (2001, p. 1), según la cual toda obra fílmica puede ser documental. Sin embargo, existe una laguna en las teorías del segundo, al contemplar en la no ficción solo las obras que cumplen con una “social representation”. Aun así, al describir el modelo expositivo de representación, Nichols (1997, p. 68) se refiere a un enfo-

que surrealista visible en *Le sang des bêtes* (Franju, 1949), cuyo comentario está escrito y narrado por Painlevé. Con todo, se debería ampliar la concepción de la naturaleza como ámbito social para entender el documental de naturaleza dentro de las teorías de Bill Nichols⁵.

Con el propósito de definir el documental, Jean Painlevé apunta en un artículo para *Les Cahiers du Cinéma* la definición dada por la Unión Internacional de Documentalistas en 1947:

Documentary: any film that documents real phenomena or their honest and justified reconstruction in order to consciously increase human knowledge through rational or emotional means and to expose problems and offer solutions from an economic, social, or cultural point of view (Bellows y otros, 2011, p. 149).

El documental de naturaleza congenia con esta definición, exceptuando su parte final, ya que no está obligado a plantear problemas u ofrecer soluciones, sino que puede limitarse a mostrar como forma de reflexionar. Esto es extensible a cualquier obra documental que se limite a exponer, como *A propòs de Nice* (Vigo, 1930) u otras películas influenciadas por los diseños del Cine-Ojo, que son consideradas canónicamente como documentales (Barnouw, 2011). Se puede considerar entonces que “exponer problemas y ofrecer soluciones” es un requisito no indispensable del cine documental y que el documental de naturaleza entraría bajo el paraguas de esta definición.

Todos los autores que engloba Barnouw en la categoría de “documentalistas poetas”, donde inscribe a Painlevé, dan importancia a la representación de la realidad mediante la forma pictórica que adquiere la sucesión de imágenes en movimiento como el verdadero retrato de la vida. Están influenciados por las teorías de Vertov (Barnouw, 2011, p. 69), que buscan producir la visión “ideal” de la realidad con fragmentos indistintos de esta, ensamblados en el montaje. Esta abstracción parece ser más evidente en películas como *A propòs de Nice* (Vigo y Kaufman, 1930) o *Rien que les heures* (Calvacanti, 1926) y menos pensable en el documental de naturaleza. Pero es precisamente lo que Painlevé consigue.

5. El documental surrealista de naturaleza en las abstracciones de Painlevé

Existen otros autores europeos que, entre 1915 y 1930 desarrollaron una obra que bien pudo influenciar a Painlevé: Frank Percy Smith, Jean Comandon, Francis Martin Duncan, Mary Field, Roberto Omegna o el productor de Eclair Scientia George Maurice, entre otros. Hombres y mujeres que, como decía Buñuel, eran “surrealistas sin etiqueta” (Buñuel, 2018,

⁵ Es por dicha concepción estrictamente sociológica por lo que esta investigación prioriza, para el estudio narrativo de Painlevé, los modelos no narrativos de Bordwell (1995) a los “tipos” de documental de Nichols (2001).

p. 131). Aunque de un surrealismo que, en vez de usar el psicoanálisis para profundizar en el inconsciente, creía en el conocimiento como una verdadera forma de expandir su mente y la de sus espectadores.

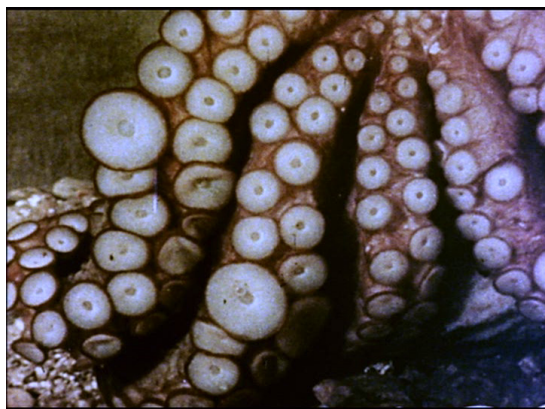


Figura 1. Fotograma de *Les amours de la pieuvre* (Painlevé y Hamon, 1967: 6m31s).

Esta modalidad del surrealismo a la que se adscribe Painlevé puede identificarse con “la trasposición de la realidad a un plano superior” (Goll, 1924, p. 14), mientras el documental puede entenderse como “any film that documents real phenomena [...] in order to consciously increase human knowledge through rational or emotional mean” (Bellows y otros, 2001, p. 149). El “documental de naturaleza” es el lenguaje cinematográfico que se usa para describir las relaciones del ser humano con el medio ambiente partiendo de la realidad. El documental surrealista de naturaleza es, por tanto, aquel que, en su búsqueda de mostrar fenómenos biológicos, transporta la naturaleza a un plano artístico para crear un lenguaje cinematográfico que describa las relaciones humano-naturaleza, con el fin de incrementar el conocimiento sobre estos fenómenos. Siguiendo la estética de Painlevé, este plano artístico-cinematográfico es aquel creado a partir de pinturas extraídas de la historia natural, de imágenes abstractas que, juntas, producen una nueva realidad que se enfrenta con la primera, generando así una nueva reflexión. Dos son las claves técnicas y narrativas más identificables de su estilo: la abstracción y la alteración del tiempo. Estas características hacen que Barnouw englobe a Painlevé dentro de los documentalistas poetas con una obra que:

[...] dio a los autores de la vanguardia un vínculo con la ciencia. Formado como biólogo, Painlevé experimentó con la fotografía de la vida submarina —a veces en ritmo acelerado, a veces aminorando la velocidad del movimiento, con frecuencia amplificando mucho las formas e iluminando siempre de modo artístico— y produjo, con sus extrañas formas y movimientos, sorprendentes ejemplos de surrealismo de los fenómenos naturales. (Barnouw, 2011, p. 68)

En la obra de Painlevé, el conjunto de elementos abstractos está organizado con un sentido didáctico. Siguiendo a Bordwell, se podría hablar de un sistema “categórico-abstracto” porque sus películas pueden subdividirse en fragmentos centrados cada uno en explicaciones puntuales. A la hora de presentar a los animales, tiende a verlos por partes que se unen a través del montaje para dar como resultado una visión ideal, en sintonía con el Cine-Ojo de las teorías de Vertov (1974, p. 163). En *Les Oursins* (1928), película con la que Painlevé confiesa que descubrió el montaje (Derrien, 1986, 1h31m23s), y en su homólogo posterior, *Oursins* (1954), se pueden identificar categorías claras en función de las distintas extremidades que cubren al erizo de mar como, por ejemplo, las espinas (Figura 2). Según Bordwell, un sistema categórico es aquel en el que la fragmentación de la realidad en segmentos ordena el relato. A semeja este proceso de división, de categorización del mundo vivo, a la taxonomía de la biología (Bordwell y Thompson, 1995, p. 104). Como biólogo, no es de extrañar entonces que Painlevé tienda a categorizar sus relatos.

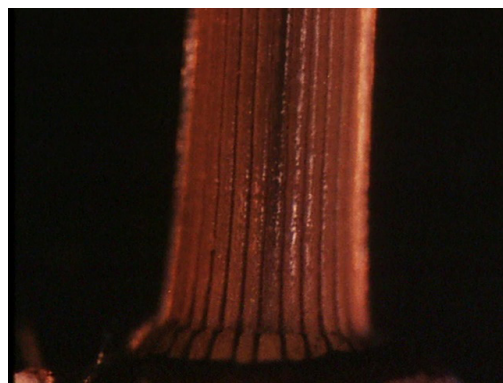


Figura 2. Fotograma de *Oursins* (Painlevé, 1954: 1m08s).

La base narrativa del documental surrealista de naturaleza es la abstracción, el mostrar al ser vivo en un entorno aislado. Aparece ante el espectador la imagen aumentada de un ojo desconocido, o el deambular extraño de miles de crías iridiscentes frente a un fondo homogéneo, o los tentáculos retorcidos ocupando toda la pantalla. Estos efectos abstractos se consiguen fundamentalmente a través de dos vías, que no excluyen otras técnicas: la microcinematografía y el uso de laboratorios para las grabaciones. En sus primeras fotografías (Bellows y otros, 2001, pp. 102-115), Painlevé descontextualiza las partes de los animales presentándolos como formas extrañas. También sus películas seguirán este método. Al estar grabadas con el microscopio o en laboratorios con un omnipresente color homogéneo de fondo, las formas se realzan, ganan protagonismo y un sistema abstracto parece ser la única forma de representar la confusa realidad natural (Figura 3).

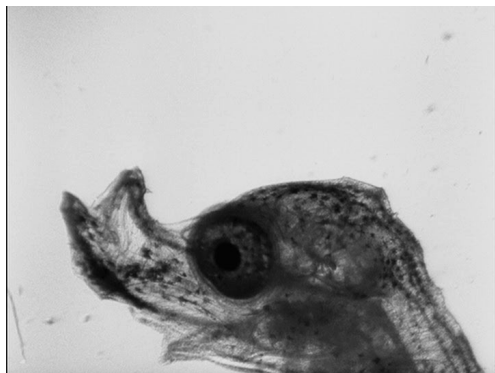


Figura 3. Fotograma de *L'Hippocampe ou Cheval Marine* (Painlevé. 1934, 9m10s).

La microcinematografía genera dos consecuencias estéticas: el aislamiento respecto al entorno y el surgimiento de formas abstractas. Es usado por Painlevé en numerosas ocasiones tanto para mostrar seres microscópicos como partes de animales solo apreciables bajo estas lentes. Por su parte, el laboratorio es necesario para la grabación microcinematográfica, pero, además, permite observar mejor con lentes normales al aislar al objeto de estudio de su entorno habitual. Esto hace que surjan imágenes como las de los caballitos de mar sobre fondo negro con las que tanto se identifica a Painlevé, o que se vea con claridad el “baile” de la *Akera Bullata* (Figura 4).

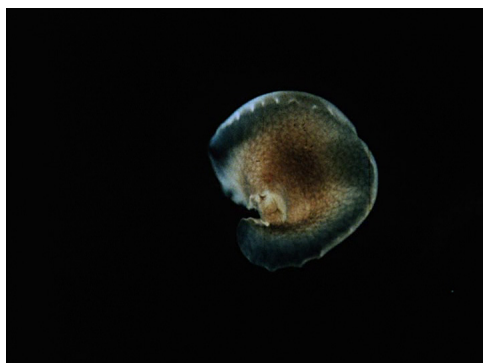


Figura 4. Fotograma de *Akera ou Le Bal des Societes* (Painlevé y Hamon, 1972, 5m35s).

A los laboratorios y la microcinematografía se pueden añadir las alteraciones temporales. En la obra de Painlevé, existe una preferencia hacia el time-lapse. Un ejemplo de esta técnica es el crecimiento dentro del huevo de las crías de pulpo en *Les amours de la pieuvre* (1967). El uso de la cámara lenta es menos habitual en la filmografía de Painlevé, pero existen ejemplos de gran belleza como el homenaje a Marey en *Les pigeons du square* (1982).

7. Referencias bibliográficas

Archives Jean Painlevé (2021) *Exhibitions*. <https://jeanpainleve.org/exhibitions>.
Barnouw, E. (2011). *El documental. Historia y estilo*. Gedisa.

La confluencia de las técnicas de abstracción y alteración temporal supone una modificación a través del cine de la percepción del espacio-tiempo, una “transposition de la réalité” (Goll, 1924, p. 14). Pero también hay otros rasgos que distinguen al documental surrealista de naturaleza de otros registros pertenecientes a su género. Algunas de ellas pueden ser el uso característico del sonido, la elección de los seres vivos a enseñar, el enfoque más anatómico que etológico, la visión científica, el interés por ciertas temáticas, el tipo de antropomorfización a la que se recurre o la voluntad de expandir el imaginario del espectador. Son todas estas propiedades de las que Painlevé se vale para, como él mismo decía, aumentar el conocimiento humano a través expresiones racionales y emocionales.

6. Conclusiones

El documental surrealista de naturaleza es un idioma antiguo del lenguaje cinematográfico con el que hablar de la naturaleza. Nació en la época de las vanguardias, o en el surrealismo diría Goll, y jamás fue categorizado. Por tanto, no conoció el eco de las vanguardias filmicas oficiales. Darle un nombre y definirlo permite difundir una forma diferente a la habitual de comunicar la naturaleza en el cine. Una que está a la espera de ser estudiada y analizada con más profundidad, pero que pervive y se actualiza con obras de divulgación como las producidas por *Deep Look* (Deep Look, s.f), que siguen en muchas ocasiones los principios trazados por Painlevé y el documental surrealista de hace un siglo.

Jean Painlevé, así como los autores identificados dentro del cine surrealista que tuvo como punto de partida la observación de la realidad, se caracterizan por compartir claves y recursos que pueden definir el documental surrealista de naturaleza. La atención especial sobre su obra es consecuencia de su prolongación en el tiempo y la existencia de entrevistas y escritos que facilitan un estudio más adecuado de su estética y técnicas de trabajo.

Es posible analizar el estilo de Painlevé recurriendo a autores que, como Bordwell y Thompson, plantean sistemas narrativos que contravienen los cánones clásicos y permiten un análisis filmico no antropocéntrico. Son estos modelos metodológicos los que ayudan a descifrar los recursos técnico-estéticos de Painlevé, y, con ellos, descubrir cómo el autor logra su milagro: divulgar la ciencia desde la forma abstracta que compone la realidad viva, para mostrar así la *imaginación* de la naturaleza.

- Bellows, A., Berg B. y McDougall, M. (2001). *Science is Fiction. The films of Jean Painlevé*. The MIT Press.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Bousé, D. (1998). Are wildlife films really “nature documentaries”? *Critical Studies in Media Communication*, 15, 116-140
- Breton, A. (2001). *Manifiestos surrealistas*. Argonauta.
- Buñuel, L. (2018). *Mi último suspiro*. Penguin Random House.
- Cahill, J. (2019). *Zoological Surrealism: The Nonhuman Cinema of Jean Painlevé*. University of Minnesota Press.
- Calvacanti, A. (Director) (1926). *Rien que les heures* [Película]. Néofilm.
- Deep Look (s.f.) *Inicio* [Canal de Youtube]. Recuperado de <https://n9.cl/wgsm>.
- Dodson, M. (1983). Wildlife at the cinema. *The BKTS journal*, Marzo, 100-105.
- Franju, G. (Director) (1949). *Le Sang des Bêtes* [Película]. Paul Legros.
- Fretz, L. (2010). Surréalisme Sous-l'Eau: Science and Surrealism in the Early Films and Writings of Jean Painlevé. *Film & History*, 40.2, 45-65.
- Goll, Y. (editor) (1924). *Surréalism*, 1. Recuperado de [BnF Catalogue général](#).
- EducaThyssen (7 de enero de 2014) *Curso “El surrealismo”*. José Jiménez: ¿Qué es el surrealismo? [Archivo de Video]. Youtube. <https://youtu.be/PFT1Rm11Zys>.
- Les Documents Cinématographiques (2009). *Science is Fiction, 23 films by Jean Painlevé* [Colección]. The Criterion Collection:
- Derrien, D. (1989). *Jean Painlevé au fil de ses films*
- Painlevé, J. (1927). *La Pieuvre*
- Painlevé, J. (1928). *Les Oursins*
- Painlevé, J. (1934) *L'Hippocampe ou Cheval Marine*.
- Painlevé, J. y Hamon, G. (1954). *Oursins*
- Painlevé, J. y Hamon, G. (1967) *Le amours de la pieuvre*
- Painlevé, J. y Hamon, G. (1972) *Acera ou Le Bal des Socières*
- Painlevé, J. (1982). *Les Pigeons du square*
- López Silvestre, F. y Rodríguez Alonso, G. (2021). Para una teoría del *performanyal*. De la representación a la presencia animal en el arte contemporáneo. *Anales de Historia del Arte*, 31, 431-453.
- Martínez-Armas, I. (2021). *El documental surrealista de naturaleza: Marco histórico y análisis técnico-narrativo de la obra de Jean Painlevé* [Trabajo Fin de Grado no publicado, Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Rey Juan Carlos]. <https://n9.cl/qd2pe>.
- Mills, B. (2015). Towards a theory of documentary representation for animals. *Screen*, 56, 102-107.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Ray, M. (Director) (1928). *L'étoile de mer* [Película]. Recuperado de <https://youtu.be/2KGk42wSsC8>.
- Rotha, P. (1939). *Documentary film*. W.W. Norton. Recuperado de <https://archive.org/details/documentaryfilm00roth>.
- Vertov, D. (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Labor.
- Vertov, D. (Director) (1929). *El hombre con la cámara*. VUFKU. URSS.
- Vigo, J. y Kaufman, B. (Directores) (1930). *A propós de Nice*. Pathé-Natan. Recuperado de <https://vimeo.com/80156041>.
- Woolf, V. (1926). The Cinema. *The Nation and Athanaeum*. <https://n9.cl/uu6uu>.