

BANCO DE DATOS

ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



REGISTRO NÚMERO	0248
------------------------	-------------

1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Dalí Atómico
AUTOR	PHILIPPE HALSMAN
NACIONALIDAD	LETONIA
AÑO	1948
PROCEDENCIA	<i>La fotografía del siglo XX. Museum Ludwig. Colonia. Colonia: Taschen, 1997.</i>
IMAGEN	
GÉNERO	Fotografía artística
GÉNERO 2	Retrato
GÉNERO 3	Composición instantánea
MOVIMIENTO	Surrealismo

PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Blanco y negro
FORMATO	No procede
CÁMARA	No procede
SOPORTE	Reproducción en libro impreso. Información no disponible
OBJETIVO	No procede
OTRAS INFORMACIONES	<p>Esta imagen pertenece a la serie <i>Imágenes de saltos</i>, compuesta por fotografías de grandes personalidades que saltaban por los aires ante la cámara de Halsman, y que tuvo un gran éxito desde su publicación en 1949.</p> <p><i>Webs de interés:</i></p> <p>http://www.npg.si.edu/exh/halsman/intro.htm</p>



DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES

Antes de dedicarse a la fotografía estudió electrónica en Dresde. Más tarde, trabajó como retratista y fotógrafo de moda independiente en París, donde se instaló en 1928.

En 1940 emigró a USA donde realizó numerosos trabajos para LIFE.

En 1949, la publicación de sus imágenes de saltos, una serie de fotos de grandes personalidades que saltaban por el aire delante de su cámara, tuvo un gran éxito. En esa serie, Halsman manifiesta su sentido del humor a la vez ingenioso y bromista, que impregnaría toda su producción fotográfica.

También tiene una gran importancia el elemento surrealista de sus trabajos enraizado seguramente en su gran amistad con Salvador Dalí.

Halsman trabajó durante treinta años con Dalí en diversos proyectos en los que el fotógrafo transcribía las ideas del pintor, en el lenguaje de su propio medio artístico.

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR

Hemos optado por incluir como comentario crítico un fragmento de un ensayo sobre Dalí en que Halsman se “retrata” a sí mismo a través del relato de sus propias reacciones “fotografiantes” ante las situaciones que interpretan en el mundo su habitantes, las personas convertidas en “personajes”. La cita ha sido extraída del artículo “Dalí y la ciudad de las atracciones” de Jordana Mendelson, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Illinois-Urbana Champaign y puede encontrarse en http://www.publicacions.bcn.es/b_mm/ebmm63/35.pdf :

“(…) Como si respondiera a la crítica de Del Campo sobre la incapacidad de la fotografía de retratar las cualidades únicas del artista, en 1954 Dalí y el fotógrafo Philippe Halsman publicaron *Dalí's Mustache: A Photographic Interview*². En el libro, Halsman explicaba los orígenes del proyecto, el elaborado proceso para realizar algunos de los retratos de inspiración surrealista y la interacción entre el artista y el fotógrafo. Fue en la primavera de 1953, el mismo mes de la publicación de la entrevista de Del Campo a Dalí en *Revista*, cuando Halsman, independientemente y desde Estados Unidos, reconoció la importancia del bigote de Dalí: ‘Vi que el bigote de Dalí le había llegado de repente a las cejas, me di cuenta de que Dalí había saltado al vacío. El gran pintor se había convertido en el gran bigote de nuestros tiempos. Como fotógrafo me di cuenta de mi deber. Encendí el foco y durante tres horas fotografié los detalles y matices de su bigote’.”

Sin duda, se aprecia claramente en la afirmación de Halsman -en esa forma de interpretar su “deber como fotógrafo” en relación a la conversión del bigote de Dalí en “el gran bigote de nuestros tiempos”- su fuerte vena surrealista, más allá del propio resultado surrealista de sus obras o incluso de la captación o puesta en escena de lo surreal.



2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO

Podríamos hablar en esta fotografía de tres motivos. Tres motivos que -aunque tengan idéntica relevancia- van estratificándose de manera diversa según se van ordinalizando o priorizando bajo la acción de nuestra mirada o interpretación. Así tendríamos un motivo conceptual: *el salto* (plasmado a través de la insinuación formal de trayectorias en el espacio). Otro motivo inmaterial: *la pintura* (plasmado metonímicamente a través de las obras pictóricas que aparecen en escena). Finalmente un motivo mitad cosa mitad persona: *el pintor Dalí*. A través de una estrategia surrealista se ponen en escena esos tres motivos para obtener un motivo compuesto resultante absolutamente dinámico y variable, según los vectores de análisis que se escojan o se sigan.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO:

En un escenario colonizado por las trayectorias y los elementos alargados, los únicos puntos que destacan, los gatos, lo hacen por pura cuestión de condensación y localización espacial de la mirada. Aunque los gatos también están “volando” por el aire, son pequeños respecto al resto de elementos y además no presentan signo alguno que materialice visualmente su trayectoria (salvo para el gato que intersecta con el líquido o “chorro”. Pero el propio contraste entre sólido y líquido, así como entre oscuro-opaco y claro-transparente refuerza la condición puntual de ese gato que, además, se encuentra separado de los otros dos). En última instancia, por ser la única persona que aparece en la foto –y por ser Dalí-, su rostro, como lugar identitario por excelencia, también podría considerarse como un elemento puntual de atención privilegiada. Afinando más, las gotas en los dos extremos del chorro (“paradas” en el aire por el obturador) también son puntos de atención que contribuyen a crear dinamismo formal. Sin olvidar que, cada objeto o elemento de la composición es en sí un punto más o menos extenso o “gordo” pero en todo momento claramente destacado del fondo –neutro o, mejor, marcadamente vacío- y localizado/ble sobre él. En cualquier caso, además de por lo ya mencionado, los gatos destacan como puntos privilegiados de esta obra, porque el gato es un animal que ha sido siempre muy “querido” por los surrealistas dado que siempre se les ha asociado con espíritus misteriosos.

En lo relativo al grano de la foto, cabe destacar que es escasísimo, lo cual exige película de baja sensibilidad y, por lo tanto, al estar la escena en interior (y *congelando* los movimientos) obliga al uso de una iluminación poderosa (máxime la gran profundidad de campo que presenta la obra), tal y como también se aprecia en la foto.

LINEA:

Si uno de los motivos principales de la obra es *el salto*, entonces es lógico que las líneas abunden como indicios de las direcciones de las trayectorias y como vectores que dinamicen los elementos estáticos dando así noción de la evolución en el tiempo y salvando de esa manera la inevitable fijación o fijeza fotográfica. En esta foto las líneas crean tensiones significantes surgidas de la propia diversidad de estados físicos que las crean: tenemos líneas líquidas (tanto el chorro en sí que recorre la foto en una diagonal ondulante, como las líneas sutiles de luz y transparencia que componen o dibujan ese mismo chorro), líneas sólidas e inertes pero voladoras (los cuadros, el atril, la escalerilla, la silla “desproporcionada”), líneas de aire: las que surgen al proyectar en el tiempo hacia detrás y adelante la posición que cada elemento ocupa en el momento de la toma (las líneas invisibles que describen las trayectorias de los elementos “en vuelo”, especialmente las de los gatos y la de Dalí por ser elementos vivos, animados).

PLANO(S)-ESPACIO:

Los diversos lugares en que se estratifica el espacio fotografiado surgen de la interacción aparentemente caótica entre las líneas de movimiento de los elementos inscritos en ese espacio básicamente neutro. En una atención más detenida, tanto las sombras como la materialidad y peso de los objetos no animados voladores (cuadros, atril, escalerilla, silla) da de ellos una idea de estar como flotando en el espacio, más que de estar desplazándose por el mismo, en claro contraste a lo que ocurre con la trayectoria del agua que recorre el espacio fotográfico de un lado a otro, así como con los gatos y Dalí (por ser seres vivos y por la propia posición corporal que presentan). Así, nos encontramos en un espacio en que flotan objetos y circulan seres vivos. Como detalle, apreciamos el efecto de cierre o misterioso abovedamiento del espacio que producen las dos partes de objetos no identificables que aparecen respectivamente en campo en las dos esquinas superiores del encuadre (a lo que contribuyen las sombras que crean y la distribución espacial de la intensidad lumínica, que decrece en esas zonas, así como un cierto paralelismo curvilíneo entre esa clausura abovedada del espacio superior de la foto y la trayectoria del chorro). Mediante esta estrategia nos sentimos casi transportados a escena, a esa especie de cueva misteriosa en la que entramos cual si fuera el escenario de una sala de teatro o de cine o, tal vez mejor, el patio de un “tablao flamenco”.



<p>ESCALA:</p> <p>En esta foto nos encontramos en una escala de plano general. Sin embargo no del todo: también existe una fuerte componente casi de plano detalle en todo el protagonismo que tiene ese chorro de agua en primer plano, tachando o aberrando todo lo que queda detrás suyo de lado a lado del encuadre. La cristalina filamentosidad de ese chorro apreciable bien en detalle en la imagen, así como las gotas de agua detenidas en sus extremos nos refuerzan esta idea de plano detalle. De hecho, toda la foto está llena de “retos escalares” que emanan de esa especie de “tio vivo del caos”, en que los diferentes planos que estratifican la foto parecen contener objetos de escalas relacionadamente desproporcionadas y todo está congelado pero a la vez flotando y a la vez en caprichoso movimiento.</p>
<p>FORMA:</p> <p>Podríamos hablar de tres formas en interacción: las formas angulosas (silla, cuadros, etc.), las formas curvilíneas (el chorro, las colas de los gatos), las formas compuestas y vivas (Dalí y los gatos). La disparidad de estas formas, de su superposición o intersección, de su yuxtaposición, su cercanía o alejamiento, es uno de los más fuertes activadores de la sensación de caos o magia que impregna esta obra. Hay que señalar también que la forma en que aparecen las cosas, así como las morfologías corporales o posiciones de Dalí y los gatos, mueven inevitablemente a una hilaridad inicial que debiera evolucionar hacia el éxtasis si se conecta con el espíritu surrealista.</p>
<p>TEXTURA:</p> <p>Hay una ausencia general de textura determinada por el poco grano de la imagen junto a una gran profundidad de campo. Pero, con la misma fuerza, se aprecian protagonismos texturales locales muy fuertes, como por ejemplo la textura de cristal rugoso o de silicona gomosa que presenta el chorro congelado por el obturador, o también la piel de los gatos.</p>
<p>NITIDEZ DE LA IMAGEN:</p> <p>La nitidez está en esta foto en todos los niveles: poco grano, gran profundidad de campo, claridad general, figuras oscuras sobre fondo claro, etc. Pero además de estas cuestiones de origen más técnico, existen otras de índole más semiótica que refuerzan el efecto de nitidez que domina esta foto, como por ejemplo la condición cristalina del chorro que se aplana dejando percibir en ciertos casos hasta los perfiles de lo que hay detrás (que no aparece nítido respecto de una “visión aérea” pero sí respecto de una “visión acuática”. Podríamos decir que nos aparece más nítida la identidad de lo que hay detrás del chorro que la del objeto del que vemos una parte en el ángulo superior derecho de la foto). Por otro lado, a pesar de que todo parece moverse, no hay ni una mínima ausencia de nitidez en ninguna de las figuras. Es decir, nada ha salido movido, el disparo fotográfico ha congelado los elementos en escena.</p>
<p>ILUMINACIÓN:</p> <p>Se trata de una iluminación claramente artificial, poderosa y dura. Es decir, es una iluminación de gran intensidad para permitir trabajar con poco grano y gran profundidad de campo, y es una iluminación dura en tanto que no difusa, marcando los contrastes y los contornos de las figuras y sombras sobre el fondo (como se puede apreciar en la que se proyecta sobre el suelo), así como produciendo reflejos en la cortina de agua y las gotas. La distribución de la iluminación es relativamente uniforme, si bien se aprecia un claro gradiente decreciente desde el centro a los lados, sobre todo en la parte superior de la foto. Aunque no estamos ante un juego de contrastes de luz radicales, sí que tenemos una zona extensa del fondo en altas luces, mientras que los objetos y seres destacan sobre el mismo por su negritud u oscuridad. Nos encontramos pues ante una configuración de la iluminación que remite a la de la escena teatral o a la del circo. En este caso la dirección de la luz principal proviene de la parte izquierda de la imagen tal cual la miramos, pero con la fuente situada bastante alta y tirando bastante en picado (como se aprecia por la proyección de la sombra en el suelo, así como por los destellos del chorro en su parte precisamente izquierda).</p>
<p>CONTRASTE:</p> <p>Los objetos, los gatos y Dalí aparecen oscuros, incluso negros, sobre un fondo claro, incluso blanco y todo traspasado por una franja cristalina y con destellos. Además no hay casi gama de grises y existen grandes contrastes. Sin embargo hay una especie de claridad y nitidez general que no nos permite decantarnos por el término de claroscuro. Tal vez sería mejor hablar de clave alta y clave baja por zonas.</p>
<p>TONALIDAD / B/N-COLOR:</p> <p>Los destellos, las sombras, la nitidez, lo cristalino del chorro, los contrastes lumínicos contribuyen a crear en esta foto en blanco y negro un ambiente frío, poco cálido (a lo que sin duda se suma la inicial asociación que con el agua fría nos produce el chorro, y el gato que se le interpone mojándose), pero en absoluto distante, pudiéndonos llegar a parecer simpático.</p>
<p>OTROS: -----</p> <p>No se observan otros elementos destacables.</p>



REFLEXIÓN GENERAL

La polisemia de esta imagen emana de forma natural de su propia condición surrealista. Llena de artificiosidad, nos encontramos en un ordenadísimo desorden o caos. Desde luego es una imagen de representación onírica o mágica. En esta foto se cumple aquel requisito que exige al discurso surrealista una plasmación o enunciación formal altamente realista y cuidada para reforzar el efecto de surrealismo por contraste y sobre todo para no devenir discurso banal. Así, aspectos como la profundidad de campo, el escaso grano, la nitidez general, los contrastes de las figuras respecto del fondo, todo capturado y perfectamente fijado en el aire, etc., contribuye a la rotundidad formal que se aprecia sobre todo en cuanto a la composición general resultante y en cuanto a la precisión de la toma. En suma, una obra bien alejada, a nivel morfológico, de la arbitrariedad y de la casualidad, a pesar de que lo que nos muestra pareciera un instante capturado sin más “al vuelo”.



3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO

PERSPECTIVA:

Podríamos decir que en esta foto tenemos una perspectiva natural si atendemos a cuestiones de líneas y puntos de fuga, mientras que tenemos una perspectiva aberrante si atendemos a las proporciones y las relaciones posicionales de los elementos compositivos. Es decir, el suelo y las paredes componen un marco absolutamente cartesiano para nuestra mirada, pero los objetos que alberga ese espacio así descrito parecieran a su vez subvertir el sistema de coordenadas así como las propias leyes de la física (la de la gravedad, elasticidad, proporcionalidad, etc).

RITMO:

En esta foto nada reposa sobre el suelo. Además todo parece estar en movimiento y en espera de evolución. La escena está planteada con todo en el aire y debe resolverse en caídas e interacciones múltiples. Los diferentes pesos, estados, acciones que aparecen en escena producen un ritmo frenético, cercano al que gobernaría el colapso o una inminente colisión general. Los gatos tienen su propio ritmo, el chorro también, al igual que Dalí, los cuadros, etc. pero, en conjunto, están todos inmersos en el ritmo caótico de esta puesta en escena compleja.

TENSIÓN:

De nuevo cabe distinguir entre una tensión general de la escena y las tensiones relativas entre los diversos elementos que la componen. Respecto de la primera podemos decir que surge de la no resolución permanente que contemplamos en la foto de una situación condenada a evolucionar inevitablemente si se diera en nuestro mundo físico “exterior” a la foto. Las tensiones relativas entre los elementos son muy diversas y no sólo de origen formal o compositivo, sino también de origen conceptual. Así, igual que existen tensiones entre los diversos elementos debido a que cada uno presenta su propio ritmo visual, también existen tensiones entre las nociones de autor (Dalí), obra (cualquiera de los cuadros), arte (los cuadros en conjunto con el atril incluido), inspiración/creación (podrían ser los gatos y el chorro), etc. En ese sentido podemos ver un vector de tensión entre Dalí y los cuadros, representado por el chorro y los gatos. Cabe reseñar una tensión particularmente “tramposa”: la que liga el cuadro más a la derecha de la foto según la miramos y el taburete o escalerilla que se encuentra debajo, y que pareciera convertir al propio taburete en un caballete. Una conversión que tiene su origen en esa tensión entre cuadro y taburete pero que se realiza cuando se suma a la composición y tensión general.

PROPORCIÓN:

Esa silla que ocupa casi una cuarta parte del encuadre desequilibra radicalmente toda proporcionalidad en esta obra. También la condición líquida, aunque extensa, del chorro que recorre el encuadre supone un conflicto para la relación de proporciones. Lo mismo pasa con los seres animado que aparecen: sus propias proporciones están en evolución, encogiéndose y estirándose según las acciones de equilibrio que están ejecutando. Destaquemos sin embargo una relación concreta de proporcionalidad que repercute fuertemente en la interpretación: la parte del chorro que está a la derecha del encuadre “interacciona” visualmente en proporcionalidad natural con el cisne pintado en el cuadro, que pareciera levantar las alas como reacción a tal hecho.

DISTRIBUCIÓN PESOS:

De nuevo la variedad de proporciones, de estados, de formas y condiciones, repercute en una distribución de pesos de tipo caótico. Eso asigna una entidad y protagonismo especial a cada elemento de la escena y a sus relativas interacciones significantes. Pareciera que se nos invita a una mirada general seguida de un recorrido visual por las partes de la obra dejándonos guiar sólo por una discrecionalidad emotiva, lo cual es muy distinto de la arbitrariedad.

LEY DE TERCIOS:

Los gatos están claramente en uno de los cuatro puntos privilegiados que define en el encuadre la ley de tercios. El chorro también “recorre” esos puntos y Dalí se encuentra igualmente en zona privilegiada de atención. Sin embargo, en esta obra, tal vez funcionaría mejor un análisis por círculos concéntricos que por rectas y puntos.

ORDEN ICÓNICO:

Estamos mucho más ante una situación de equilibrio dinámico que de equilibrio estático. Sin embargo, la idea de tiempo en “stand-by” que nos da el instante congelado del salto impregna a toda la obra y a cada uno de sus elementos compositivos de un cierto espíritu estático, fijado. En esta composición, la ausencia entre sus elementos de regularidades, de orden, de simetrías, de proporcionalidad, de protagonismo, contribuye a transferir desde esa libertad de orden icónico una cierta libertad de orden escópico en el espectador.

RECORRIDO VISUAL:

En un primer momento algo nos “salta” a la vista: el chorro que viene físicamente de derecha a izquierda (si atendemos a las leyes de la gravedad y de la hidráulica), y que acaba siendo la guía privilegiada de nuestro recorrido visual pero, alternativamente en los dos sentidos (izq.-dcha. y dcha.-izq.). Desde él nos “descolgamos” directamente hacia los gatos y hacia Dalí. A continuación la silla nos enlaza con el resto de motivos que actúan como pseudo-fondo para el chorro, los gatos y Dalí.



<p>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD: Estamos ante una composición que transmite una fuerte sensación de estatismo, puesto que se trata de una fotografía en que se captura el movimiento (es decir, algo que no podría existir como duradero, más allá de una fracción de segundo, en la vida ordinaria, aquí, en la fotografía es permanente). A la vez, de esta obra emana una fuerte sensación de dinamismo debido a todo lo expuesto en los otros apartados del análisis, pero también por esa condición de momento congelado (es decir, estamos ante una situación quieta que reclama muy fuertemente una resolución dinámica: es la que nosotros, espectadores, tenemos que aportar).</p>
<p>POSE: Desde luego, la pose de los gatos, que repercute fortísimamente sobre la llamada visual a nuestra mirada, es involuntaria por parte de ellos. Sin embargo quien los lanzó lo hizo arrojándolos girados y con fuerza, con plena intención de que adoptaran tales poses dinámicas e interpeladoras de la mirada. Igualmente, Dalí nos interpela desde su pose híbrida entre el gesto pictórico y el encogimiento en equilibrio propio del salto.</p>
<p>OTROS: Tal vez se podría incluir un ítem denominado “estados”, en el que se puntualizaran aspectos relativos a la condición sólida, líquida o gaseosa de lo representado, e incluso de las intenciones, efectos o sensaciones puestos en juego. En este caso, el chorro que atraviesa la imagen, de alguna manera lo “licua” todo, haciendo incluso que a través suyo se pueda ver distorsionado lo que hay detrás. Además, aquello más sólido, como son los cuadros y el mobiliario, se encuentra flotando o viajando en el aire. Así, estamos ante una “liquidación” de las leyes físicas a favor de aquellas del surrealismo que son mucho más elásticas y con menos <i>ligaduras</i>.</p>
<p>COMENTARIOS: La composición de esta imagen representa un ejemplo crítico de este concepto. Se trata de “reproducir”, con la máxima precisión, una situación gobernada por las leyes de la indeterminación y del movimiento caótico de sistemas. Una composición así supone que el autor no es nunca dueño de ella más que en sus condiciones iniciales, aquellas que se dan antes de la obturación. En estos casos, la evolución de las condiciones iniciales puede obligar a repetir la toma si la composición resultante sobre el celuloide no se ajusta a la esperada o buscada por el autor. Pero también puede ocurrir que resultados no esperados sean satisfactorios o puedan ser utilizados para la elaboración de composiciones en serie.</p>

ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

<p>CAMPO / FUERA DE CAMPO: El fuera de campo es tan relevante en esta escena que podríamos decir que existen dos escenas: la que está en campo y que constituye la foto y la que está fuera de campo, que constituye el conjunto de “tramoyistas” que hacen posible la escena de la foto en campo. Pero existe un corte radical entre ambas. Es precisamente ese corte el que da toda la fuerza a la obra. Así, el fuera de campo de esta foto ha de ser tomado como inexistente para recrear la sensación mágica o surrealista que vemos en ella. En segunda lectura es inevitable sin embargo intentar reconstruir ese “fuera de campo operativo”, con lo que en verdad recreamos una segunda escena y una segunda obra. Pero, insistimos, deben ser procesadas independiente y separadamente.</p>
<p>ABIERTO / CERRADO: Estamos ante un espacio cerrado por paredes y suelo, por la acción, la luz y las trayectorias, pero estamos ante un espacio abierto en cuanto a la evolución de sus elementos. Así una cierta sensación de acaecer íntimo se mezcla con la inquietud de lo indeterminado.</p>
<p>INTERIOR / EXTERIOR: Estamos en interior, pero, siguiendo la precisión que hicimos sobre la necesidad de separar en esta foto lo que está en campo de lo que está fuera de campo, hemos de decir que el fuera de campo operativo de esta foto, aunque se encuentre en la habitación, ha de ser considerado como exterior a ella. En esta obra se interpela a cada individuo muy marcadamente uno a uno, por lo que se está persiguiendo respuestas de tipo interior, profundas (ligadas a las emociones), más que aquellas superficiales, exteriores (ligadas a los sentidos).</p>
<p>CONCRETO / ABSTRACTO: Tenemos una foto en que cada elemento es formalmente muy concreto, mientras que todos ellos en conjunto forman un escenario abstracto, sobre todo por las desproporciones y la incertidumbre sobre la evolución física de la situación. Aun así, cada uno de los elementos que podemos denominar como concretos respecto de la cotidianidad tienen, desde su valor de metáfora visual, una fuerte componente abstracta conceptual.</p>
<p>PROFUNDO / PLANO: En esta foto las sombras contribuyen más a crear clausura lumínica que a dar profundidad. Sin embargo, la estratificación de planos visuales produce una idea de profundidad, fuertemente puntuada por los elementos sobre los que interacciona el chorro, creando así claramente un delante y un detrás. Precisamente, el propio chorro laminado da la impresión de ser una especie de cristal o pantalla transparente, detrás de la cual se encontraría el escenario de la acción. En este sentido, el gato que interacciona con el chorro sería lo único que escaparía a esa condición de estar “tras el cristal”.</p>

**HABITABILIDAD:**

Nos encontramos en el espacio de lo simbólico, de lo mágico, de lo onírico, de lo surreal. Por lo tanto en un espacio que debe ser habitado por la conciencia del espectador pero en el que tiene prohibida la entrada el cuerpo, ni siquiera como identificación o proyección. Esto no sólo viene impuesto por la frontera que supone el chorro entre nosotros y la escena, sino también porque como imagen congelada de un movimiento que es esta foto, la escena está inexorablemente completa.

PUESTA EN ESCENA:

A pesar de ser una foto, nos encontramos con una puesta en escena que casi la convierte en película. Ya fuera como escena de cine cómico, ya fuera de animación o cualquier otro género, la puesta en escena en esta foto reclama esa condición cinematográfica por dos vías: Por un lado la vía, digamos, de la “foto fija” y por otro la vía de la composición. En este segundo caso, surge abruptamente la idea de equipo para poderla llevar a cabo.

OTROS:

Si bien en otras fotografías la cuestión de sus límites habría quedado suficientemente puntualizada en los anteriores ítem de este apartado, para esta foto puede ser pertinente destacar cómo existen muy marcadamente unos límites que hacen coincidir el encuadre con el espacio, no ya de la representación, sino con el espacio total, universal. En otras palabras, en este caso los límites del encuadre son los límites del mundo que encierra, el cual nada tiene que ver con el mundo ordinario, ni siquiera con el que rodeaba a lo que estaba en escena en el momento de la obturación. (como ya señalamos, es fundamental olvidarse de los operadores de puesta en escena que lanzan los gatos y demás cosas, para obtener todo el efecto mágico y surrealista que pretende esta obra. Es decir, olvidarse del dispositivo más allá de su condición técnica).

COMENTARIOS:

Atendiendo a lo expuesto en los ítem anteriores, de nuevo surge la idea de estar ante un escenario de teatro o de circo, como ocurría con el resto de aspectos morfosintácticos de esta foto, pero, puntualizando ahora que son los relativos al espacio de la representación los que le confieren mayormente la condición de escenario pequeño, miniatura, íntimo o reservado.

TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN**INSTANTANEIDAD:**

Tal es la instantaneidad de esto foto que podríamos bien denominarla fotograma. Pero además, como fotograma presenta un factor redoblado de instantaneidad: en esta foto nada está borroso, nada está movido. El ojo y el dedo del fotógrafo han ido más rápidos que el mundo. Es verdad que no tenemos en escena velocidades elevadas, pero los elementos que pueblan la escena no sólo no podrían resistir en tal configuración en el mundo físico, sino que además nunca podríamos llegar siquiera a percibirlos como aquí están, ni siquiera uno sólo de ellos.

DURACIÓN:

Por lo dicho en el ítem anterior, la duración es, en esta foto, la posibilidad de interpretar detenidamente un momento efímero del mundo “real”. Es decir, eliminando la duración del mundo representado se nos ofrece duración en el tiempo de la interpretación del mismo, a la vez que se nos ofrece su visión como tal por primera, permanente y única vez.

ATEMPORALIDAD:

La presencia de Dalí en la foto la fecha automáticamente dentro de un intervalo concreto de la historia en lo que respecta a su “antigüedad” de existencia. Sin embargo, no dejaría de sorprender a quien la contemplara por primera vez en el día de hoy. Tampoco lo representado está ligado a fechas, momentos, culturas, concretos, ni la foto en sí tiene vocación notaria alguna, por lo que no existe ningún factor de caducidad de los mecanismos estratégicos puestos en juego.

TIEMPO SIMBÓLICO:

El simbolismo que impregna el tiempo en esta obra es como el chorro que aparece representado: un simbolismo líquido. Un simbolismo másico pero informal, en consonancia con el propio movimiento del surrealismo. El chorro, al ir de lado a lado, suministra una idea de duración general que es desmentida radicalmente por la condición congelada del resto de elementos en movimiento y así recuperamos para el chorro la condición de instantaneidad. De hecho, por lo que se deriva de los ítem anteriores, el tiempo en esta foto sólo puede ser simbólico ya que, como tal, para nosotros ese “tiempo” no ha existido nunca ni puede existir: podemos ver fracciones de segundo encadenadas, pero no podemos ver una sola, salvo inconscientemente. Y el inconsciente es el reino de lo simbólico y de lo “surreal”.

TIEMPO SUBJETIVO:

Por todo lo expresado en esta ficha, queda claro que la foto nace de la más radical subjetividad del autor e interpela radicalmente a la subjetividad del espectador. Pero, a pesar de que el simbolismo líquido que impregna el tiempo en esta obra nos permite recrearnos en el análisis de un momento de duración imposible, la subjetividad que pone en juego esta situación no opera especialmente en cuanto al tiempo, dado que, por ejemplo, el tiempo de caída de los objetos por efecto de la gravedad es bien previsible por igual por todos en función de las condiciones de contorno existentes.



SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD:

Estamos ante la antiseccionalidad del caos. Tampoco existe narratividad en cuanto a evolución de la acción en el tiempo. Pero sí que tenemos una riquísima narratividad en el espacio, donde nosotros (cada uno de nosotros) “libremente” regulamos el tiempo y orden de lectura.

OTROS:

No se observan otros aspectos relevantes.

COMENTARIOS:

Lo más interesante que nos aporta esta foto respecto del tiempo de la representación, tal vez sea la paradoja que supone pensar que, en la transferencia de duraciones que se da en la representación en general del mundo al individuo, cuando esa relación de transferencia sigue una proporcionalidad inversa es cuando más valor añadido cobra la obra.

REFLEXIÓN GENERAL

La sintaxis compositiva y espaciotemporal de esta obra es la que define un patrón general de *escena en movimiento congelada*. Como ya hemos dicho, esa es una situación que no existe en el mundo “real”, de manera que, cuando algo en movimiento lo vemos representado como quieto, siempre aparecen detalles y efectos añadidos. En este caso, además, lo que está en movimiento -lo que ha sido compuesto en un movimiento caótico pero encerrado sobre sí mismo, casi centrípeto- son elementos tan dispares y extrañamente reunidos que ellos mismos ayudan a distanciarnos de la idea de un tiempo y un espacio naturales. Entramos así de lleno en la lógica del surrealismo y, más generalmente, en los dominios de la mente y en los del arte.



4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

PUNTO DE VISTA FÍSICO:

Siguiendo con las estrategias surrealistas, se nos ofrece un punto de vista “tramposo”: parece un punto de vista frontal típico de la escena teatral, pero con la frontalidad establecida con relación a la disposición de los elementos y contrapuesta al fondo o paredes de la habitación. Con ello se crea un efecto de escorzo reversible, en tanto que de derechas o de izquierdas, según desde donde miremos la foto. Esto, además, refuerza la sensación de movimiento de la escena cuando movemos en continuo la cabeza de un lado al otro de la foto sin dejar de mirarla.

ACTITUD DE LOS PERSONAJES:

La actitud de Dalí en esta foto parece ser doble: por un lado la de erigirse en autor y director de la escena en sí -con ese pincel blandido a modo de batuta en medio de un universo pictórico- y por otro la de convertirse en puro elemento compositivo, eso sí, de manera orgánica con el resto de elementos, es decir, en “estado de rarificación”. La expresión de su rostro remite más a la diversión o al éxtasis que al sarcasmo, invitando así al receptor a una experiencia surrealista o no cortical.

CALIFICADORES:

La enunciación en esta obra se basa en un pacto ya mencionado: el corte abrupto entre la foto y su fuera de campo. Así, los calificadores en este caso serían la precisión en cuanto al encuadre, a las condiciones iniciales y al momento del disparo, tal que no dejaran colarse ninguna huella del enunciator o la enunciación en sí, aparte de la inevitable marca que de eso deja la necesidad de existencia para esta foto de un “dispositivo externo” a la misma para la puesta en escena.

TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD:

En el dominio surrealista no existe el concepto de verosimilitud, o bien es único. Así, en esta foto, el total borrado de las huellas enunciativas que surge de aceptar el pacto de considerar el fuera de campo como escindido (o lo que es lo mismo de considerarlo inexistente frente al mundo simbólico conceptualmente completo representado en la escena) no responde a una intención indicial del autor encaminada a una transparencia que produjese verosimilitud, sino a reforzar ese compromiso de aislamiento total de lo que está en escena respecto del mundo ordinario, para así permitirle a la obra impactar más fuertemente en este último a través de su lógica interna y exclusiva.

MARCAS TEXTUALES:

De lo ya expuesto respecto de la actitud de Dalí, así como en el ítem anterior, se desprende un conflicto claro entre las figuras o instancias de enunciación, al crearse una ambigüedad respecto de las figuras del enunciator y del enunciatario, incluso entre las de autor e intérprete, implementada en la retirada al máximo de Halsman y la transferencia de carga protagonista en Dalí. Es como si Dalí nos enunciara (o nos pintara) un referente interior a la propia obra enunciada y Halsman tan sólo nos lo refiriera, cual si hubiera tenido el privilegio exclusivo de haber podido asistir a esa representación o expresión pura del acaecer y, cual si nos volcara un fotograma de la película mental en que lo grabara.

MIRADAS DE LOS PERSONAJES:

Como hemos dicho, aquí Dalí se erige en autor de la realidad, de la única realidad posible, es decir de la escena en sí. Es por lo tanto lógico que su mirada se encuentre perdida en ella, extasiada de su propia creación, maravillada de lo que sólo él ve (al menos el primero). Y lo que ve es la eliminación del propio Halsman (ni siquiera es la conversión del autor en enunciatario, es directamente la eliminación de este último, la eliminación del intermediario enunciatario para asumir él una autoría trascendental, que casi llegaría a prescindir de la enunciación misma para intentar plasmar lo inenunciable). Es como si Halsman en esta obra se hubiera integrado al dispositivo de la toma, cual si no fuera más que un apéndice de la cámara o un disparador automático.

ENUNCIACIÓN:

En función de lo dicho en los ítems anteriores podríamos decir que Halsman y Dalí son a la vez los creadores al 100% de la obra. Con esto pretendemos dar la idea de que no estamos ante una enunciación compartida ni intermediada por un enunciatario. Más bien sería una enunciación alternativamente distribuida. La profusión de metáforas y metonimias, los basamentos simbólicos de la construcción en general y de sus elementos particulares, junto con el protagonismo autoral de Dalí y la retirada absoluta del enunciator, da toda idea de una especie de extravío de la instancia enunciativa, a pesar de “presentirse” en todo momento su existencia inevitable y cargadamente subjetiva.



RELACIONES INTERTEXTUALES:

La intertextualidad en el surrealismo opera, digamos, como “re-textualidad”. No se trata de una re-contextualización de un “texto remoto” -lo cual entroncaría con la representación referencial- sino de una re-textualización en una *presentación* exclusiva. Más que citar o incorporar orgánicamente un texto remoto, lo que hace el surrealismo es fragmentarlo a distancia mientras se apropia de él de una forma originaria y “libre”. En esta foto, además, existe una “intra-intertextualidad” en cadena, originada por la copresencia de Dalí y los cuadros de su autoría. Si toda obra surrealista tiende a ser autorreferencial por pura aspiración absolutista, en la que nos ocupa la autorreferencialidad se desborda en un festival del surrealismo interpretado por sus símbolos más queridos (como son los gatos, la perplejidad, lo licuado o derretido, el propio Dalí-cosa, etc.) y dirigido por el mismísimo Dalí-autor.

OTROS:

No se observan otros aspectos relevantes.

COMENTARIOS:

Como hemos visto, la articulación de los puntos de vista que desarrolla esta fotografía convierte en autor al intérprete (Dalí), el cual, desde su estatus de poder, reduce al autor (Halsman) al grado de intérprete de su sinrazón.

INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

Por muy extraña que nos parezca la situación representada en esta fotografía, no debiera parecernoslo menos el vernos en una imagen en que salimos retratados con los ojos cerrados: se trata en ambos casos de situaciones que jamás nos encontraremos de ordinario en nuestra cotidianeidad, son “realidades” “inalcanzables” en la “realidad” o la vigilia. Sin duda el surrealismo es capaz de poner en jaque la noción freudiana de *lo siniestro* entendida como un *déjà vu*. La anticorticalidad surrealista impone la conexión de elementos y niveles de realidad dispares, a través de estrategias de presentación pura mucho más que de re-presentación y, lógicamente, absolutamente alejadas de todo proceder indicial (salvo si es para aberrar la propia indicialidad). En esta fotografía Halsman lleva a cabo la virtuosa proeza de poner en escena algo que no se sostendría sin la más escrupulosa minuciosidad y sincronicidad técnicas y artísticas, a la vez que de hacerlo retirándose hasta el punto de ceder todo protagonismo autoral al intérprete de la escena en sí, que sería no sólo Dalí, sino también el propio surrealismo como instrumento ideológico. Así, tendríamos al propio referente como estrategia de su propia escenificación y representación.

Análisis realizado por:

Dr. César Fernández Fernández (Grupo ITACA-UJI)