

Lo fantástico y el sueño en la obra de Evgen Bavcar

Ana Carolina Sampaio Coelho
Universidad de Salamanca

Índice

1. Introducción	2
2. Alguna discusión acerca del la existencia de los dos mundos: el sueño y la realidad	2
3. La entrada en el mundo sin leyes. El descubrimiento del inconsciente.	5
4. Arte y sueño: la experiencia estética del Surrealismo	7
5. Salvador Dalí: el sueño a colores	10
6. Luis Buñuel: el sueño en movimiento	13
7. Reflexiones acerca de la imagen y la imaginación	14
8. El Perro Andaluz: deseo y punición	18
9. La persistencia de la memoria: huellas del inconsciente	26
10. Evgen Bavcar: los trazos del invisible	29
11. Consideraciones finales	39
12. Referencias bibliográficas	40
12.1. Retrato de Luis Buñuel (Salvador Dalí)	42

Abstract

This research has as objective find a reflection of the characteristics of the works surrealist of Salvador Dalí and Luis Buñuel in the Bavcar's photographic. We investigate the main differences between the concept of "mental images" present in the work of Bavcar and dreams in the works of such surrealist artists. Based on studies of Psychoanalysis and the concepts of analytical psychology of Carl Jung, we identified the recurring themes in the works of artists and the motivations for their creations.

1. Introducción

Muchos críticos apuntan características surrealistas en la obra del fotógrafo esloveno Evgen Bavcar, pues ven en sus fotografías la utilización de asociaciones libres y la intervención de la fantasía en la realidad. El presente trabajo pretende analizar si su fotografía refleja las características de las obras surrealistas, específicamente de Salvador Dalí y Luis Buñuel.

Como bases para el estudio, se hará el análisis de la película "Un chien Andalou," ("Un perro andaluz", 1929), que tiene el guión de Buñuel y Dalí y es el marco de inicio del cine surrealista experimental español. También se buscarán las características del movimiento surrealista en una de las obras más conocidas de Dalí, "La persistencia de la memoria" (1931). Buscaremos identificar cuáles son las principales diferencias entre las imágenes mentales presentes en la obra del fotógrafo y las imágenes de sueños en la obra de Salvador Dalí y Luis Buñuel. Identificaremos los temas recurrentes en las obras de los tres artistas y las diferencias entre sus motivaciones para sus creaciones.

Se compartirá la investigación en dos momentos distintos. El primero se da en la construcción de los conceptos que después se van a utilizar para hacer el análisis en las obras de los artistas escogidos para esta investigación. Se planteará el análisis a partir de la discusión fenomenológica de la imagen, desde Sartre y Husserl. Se analizarán los objetos de investigación a partir del método psicoanalítico de Freud y el concepto de los arquetipos de la psicología analítica, de Carl Jung.

2. Alguna discusión acerca del la existencia de los dos mundos: el sueño y la realidad

Quienes caminan por las calles, trabajan, tienen sueños y despiertan, que producen arte y lo analizan, ¿están despiertos para la dimensión de la realidad

o siguen viviendo lo cotidiano, pero inmersos en el mundo del sueño y toda la vida que crean sea real o imaginaria no pasa de una fantasía? o ¿Al final toda la vida no sería un sueño?

La idea para realizar ese trabajo parte de la suposición de que se está buscando un equilibrio entre el mundo de la imaginación y el mundo en que se está inmerso. Sobran teorías que intentan definir el otro lado de lo “visible”: fantasía, imaginación, sueño, alucinación, imágenes mentales, muchos nombres para referirse a lo “invisible”, o sea, lo que hay en el mundo de las ideas y no es materia de la que están hechos los días que pasan en las “calles”.

La discusión acerca de la realidad es la base de toda la filosofía. El Mito de la *Caverna de Platón*, presente en el libro VII de *La República*, es una perfecta metáfora para pensar nuestra realidad. Para el filósofo, las personas son como seres que viven encerrados en una caverna, miran las sombras y creen que éstas son la realidad y no sencillas representaciones. Para él, el conocimiento sería el camino para liberar de la prisión de la ignorancia. El cine y el arte en general traen muchas de esas discusiones al respecto de la dualidad “fantasía y realidad” y un buen ejemplo es la trilogía *Matrix* (1999), de los hermanos Washowsky. Trayendo la discusión aún más para el universo de la comunicación, está la película “*The Truman Show*” (1998), de Peter Weir y tantas otras.

A partir de otro camino, a través de los estudios acerca del inconsciente, pero también en la búsqueda de respuestas, de cómo equilibrarse entre los dos mundos, el de los sueños y el de la realidad, Sigmund Freud, médico y escritor austriaco, creó el Psicoanálisis, una técnica de tratamiento de los trastornos psíquicos que utiliza la asociación libre y la interpretación de los sueños, un método construido a partir de las motivaciones inconscientes.

Según Freud, la cura empieza trayendo los contenidos inconscientes, invisibles a la conciencia del paciente, hacia la “superficie”. Para el médico, el desconocimiento de los contenidos inconscientes es de donde viene la enfermedad. Así que se debe hacer con que la “oscuridad” salga a la “luz” de la conciencia. Se hablará de esto más adelante.

Kadinsky (1986), en su “*De lo espiritual en el arte*”, hace referencia a Schumann, en un comentario sobre la misión del artista. Para él, el deber del artista es “echar luz sobre las tinieblas del corazón humano”. Así que el arte también puede ser uno de los caminos de esa cura, el comienzo de la toma de conciencia. El surrealismo, movimiento artístico que surgió en París en los años 20, tuvo inspiraciones en la obra de Sigmund Freud y el Psicoanálisis. Los artistas de este movimiento planteaban la salida de la prisión de la lógica y del

pensamiento cartesiano. Klingsohr–LeRoy (2004), en el libro “*Surrealismo*”, definen el movimiento como:

“El surrealismo es una tendencia de las artes plásticas y la literatura moderna que surgió en París tras la Primera Guerra Mundial. Los surrealistas querían acabar con la lógica y diluir los límites entre lo cotidiano y lo fantástico para crear un mundo mejor a través del juego libre y asociativo, aprovechando las fuerzas del inconsciente.”. (KLINGSOHR-LEROY:2004,37)

Diluir los límites entre lo cotidiano y lo fantástico es una búsqueda que se encuentra también en las fotografías de Evgen Bavcar, fotógrafo y filósofo ciego esloveno, que empezó a producir imágenes ya en la segunda mitad del siglo XX. Para el artista la obra no está sólo en los ojos, sino vive, antes que nada, en la mente. Así como ella no es realizada sólo en lo visible, sino también en lo invisible.

Su obra es una zambullida en el inconsciente y es desde allá que saca las inspiraciones para realizar sus imágenes. De esta manera se pone muy interesante el trabajo de Bavcar, pues él propone la inserción de lo lúdico y de lo imaginario, invitando a salir de la zona de comodidad, de lo mental, y pasear a través de otras vías, otros poros, experimentar otras conexiones.

Vílem Flusser escribe en “*Una filosofía de la fotografía*” (2001) que el hombre está para el juego así como la cámara para un juguete: “La cámara no es una herramienta, sino un juguete y el fotógrafo no es un trabajador, sino un jugador: no *Homo faber*, sino *Homo ludens*”. (2001:28) Entonces acá se busca desvendar las particularidades de ese *Homo Ludens*, que vive entre los sueños y tiene a la vida como un juego y no está encerrado en los dominios de la razón.

La idea que orienta este trabajo es que la imaginación presente en el trabajo de Evgen Bavcar y los artistas surrealistas Salvador Dalí y Luis Buñuel es esencialmente creadora y no es sencillamente una reproducción, o sea, no se trata de una mera combinación de sus memorias y conocimientos. Al contrario, se trata de recreaciones a partir de la memoria, con la creatividad propia de quien investiga la realidad con los ojos de la poesía. Del mismo modo como Gastón Bachelard lo propone, cuando dice que “imaginar es incrementar lo real en un tono.”

La atención está puesta en la creación artística y cómo ésa se alimenta de los contenidos inconscientes, tal como defendían los surrealistas. Se hará un análisis del discurso estético de Bavcar, Dalí y Buñuel y se investigará, en sus obras, como sus miradas atraviesan lo visible, sea a partir del tacto,

sueño o imaginación. Y cómo ellos traen lo nuevo, que va más allá y permite la experimentación del mundo. Como dice Gastón Bachelard, las imágenes creadas reflejan la realidad de cada ser: “As imagens são, do nosso ponto de vista, realidades psíquicas. Em seu nascimento, em seu impulso, a imagem é, em nós, o sujeito do verbo imaginar. Não é o seu complemento. O mundo vem imaginar-se no devaneio humano¹” (BACHELARD: 200,14)

La fotografía de Evgen Bavcar no es un recorte de la realidad, es una abstracción de ella. El fotógrafo trae en sus imágenes un lenguaje pictórico, lo que nos permite decir que hay mucho de la pintura en su trabajo. Todo lo que no sale de la realidad viene de la imaginación, así que se buscarán las definiciones de esa imaginación. ¿Sería la imaginación un banco de imágenes, como en la memoria, de contenidos inconscientes?

Discusiones que llevan por el mundo del arte y el inconsciente: finalmente ¿qué es despertar a la realidad? O lo mismo, ¿qué es la realidad? Este trabajo no tiene la pretensión de dar respuestas a preguntas tan complejas, pero se llegará a saber cómo esas cuestiones se presentan en las obras de esos tres artistas.

3. La entrada en el mundo sin leyes. El descubrimiento del inconsciente.

En la historia del pensamiento producido durante el siglo XX, el psiquiatra Sigmund Freud se destaca como uno de los nombres más importantes. Él fue el responsable del descubrimiento del inconsciente y, además de eso, quien se lanzó a estudiar los sueños y publicó a principios del siglo pasado su obra más conocida, “*La interpretación de los sueños*” (1900). En el principio de su obra, él hace referencia a la importancia de los sueños en los actos psíquicos y comenta el carácter inaugural de sus pesquisas:

“La hipótesis de que los sueños son interpretables me sitúa ya enfrente de la teoría onírica dominante e incluso de todas las desarrolladas hasta este día, excepción hecha de la de Scherner, pues “interpretar un sueño” quiere decir indicar su “sentido”, o sea, sustituirlo por algo que pueda incluirse en la concatenación de nuestros actos psíquicos como un factor de importancia y valor equivalentes a los demás que la integran”. (FREUD: 1966,182)

¹ “Las imágenes son, a partir de nuestro punto de vista, realidades psíquicas. En su nacimiento, en su impulso, la imagen es, en nosotros, el sujeto del verbo imaginar. No es su complemento. El mundo se imagina en el devaneio humano.” (2001:14)

La atracción por el mundo de los sueños es para Freud algo que viene desde mucho tiempo atrás. En su juventud tenía la costumbre de hacer anotaciones de sus sueños y lo que hizo en gran parte de su libro acerca de los sueños fue un análisis de sus propios sueños. Él justifica el motivo de elegir sus sueños para hacer el análisis diciendo: “Se me imponen mis propios sueños como el material de que mejor puedo hacer uso en esa exposición, pues reúne las condiciones de ser suficientemente amplio, proceder de una persona aproximadamente normal y referirse a las mas diversas circunstancias de la vida diurna” (FREUD: 1966, 187) Según Freud se puede superar los traumas de infancia a partir del conocimiento de los sueños propios, pues ellos “denuncian” emociones reprimidas. Para él, los sueños son formas de realizar los deseos reprimidos. A partir de los conocimientos de estas emociones destapadas se puede echar otra mirada hacia el pasado y así crear una vida más sana, o más equilibrada, en el presente.

Para Freud, los sueños son la realización de los deseos reprimidos y todos los sueños son interpretables. Según el psiquiatra austriaco el sueño es: “un acabado fenómeno psíquico y precisamente una realización de los deseos; debe ser incluido en el conjunto de actos comprensibles de la vida despierta, y constituye el resultado de una actividad intelectual, altamente complicada”. (FREUD: 1966, 198) Las complicaciones referidas por Freud en parte tienen relación con las deformaciones que los sueños cargan. Estas son las respuestas a la “repugnancia o una represión interior” ya que se trata de deseos reprimidos. Una de las técnicas utilizadas por el psiquiatra para tener acceso a ese material inconsciente fue a través de la “asociación libre”. Si los contenidos viven “encerrados” en el inconsciente, cuando ellos tienen acceso a la “libertad” salen todos sin obedecer a ninguna orden específica. La asociación libre consiste en que el paciente diga todas sus ideas, deseos, fantasías y los contenidos de su imaginación al analista. Así, sale a la luz la memoria reprimida y el analista puede, entonces, trabajar con las emociones que estaban latentes, haciendo con que, de alguna manera, las emociones puedan empezar a ser trabajadas y el paciente se cure de su neurosis. El analista, a su vez, no destina prioridad a nada del discurso del paciente y se mantiene como un espejo para el discurso del mismo.

El Psicoanálisis, además de ser un tratamiento para los disturbios psíquicos, es una teoría de la personalidad y un método de análisis crítico de la cultura. Como toda teoría que trae algo nuevo, ésta también sufrió críticas. Muchos críticos comentan que ella no debe tener el carácter de ciencia ya que carga muchos errores, así que debe ser considerada una pseudociencia. De todas maneras, una cosa es cierta, la teoría de Freud acerca del inconsciente es aún

una referencia en todos los estudios de la mente. Álvaro Gomes (1994), en “*A estética surrealista*”, comenta la gran división de los descubrimientos que la psiquiatra planteó al mundo:

“Se, anteriormente às descobertas de Freud, o homem era entendido apenas como uma entidade simples, com as revelações da Psicanálise, sabe-se que em cada indivíduo há abismos e que há desvãos, desencontros entre a vida manifesta e a vida latente. Freud, no fim do século, processa uma verdadeira “psicologia do desvelamento”, ao acreditar, como Nietzsche, que “a vida manifesta da mente, isto é, o que os homens conhecem e pretendem conhecer sobre as razões de sua conduta é somente o disfarce e a deformação dos verdadeiros motivos de seus sentimentos e ações”. (GOMES:1994,12 y 13)²

Así que el trabajo del analista es intentar llegar cada vez más cerca de los reales motivos del impulso que orientan al individuo en el mundo, que se vaya alejando de todas las capas de la personalidad que son, también, cubiertas por los miedos, inseguridades, vacíos y oscuridad.

El hombre moderno intenta un pretendido equilibrio entre la locura y la lucidez, el sueño y la realidad, el impulso de vida y muerte (Eros y Tanatos, como lo definió Freud), la claridad y la oscuridad. Los surrealistas comprendieron la fuerza de esas ideas propuestas por Freud y decidieron una tentativa osada para la época: la mezcla del quehacer artístico con la libre inspiración del inconsciente. De esta manera, hoy se puede disfrutar del descubrimiento del misterio del inconsciente en cuadros y pantallas del mundo.

4. Arte y sueño: la experiencia estética del Surrealismo

En el contexto de las vanguardias que surgieron a principios del siglo XX, el Surrealismo fue el movimiento que bebió directamente en las fuentes de Freud, pues ellos enfatizaban el papel del inconsciente en sus producciones.

² Si, anteriormente a los descubrimientos de Freud, el hombre era entendido apenas como una entidad simple, con las revelaciones del Psicoanálisis, se sabe que en cada individuo hay abismos y que hay escondrijos, desencuentros entre la vida manifesta y la vida latente. Freud, en el fin del siglo, procesa una verdadera “psicología del desvelamiento”, al creer, como Nietzsche, que “la vida manifesta de la mente, esto es, lo que los hombres conocen y pretenden conocer sobre las razones de su conducta es solamente el disfraz y la deformación de los verdaderos motivos de sus sentimientos y acciones”. (GOMES:1994,12 y 13)

Así que los encuentros entre el arte y el psicoanálisis empezaron en ese momento.

El arte moderno es contemporáneo a todos los descubrimientos de Freud respecto al concepto del inconsciente. La psiquiatra rompió con todas las ideas que decían que el hombre era propietario de su “casa”, y enseñó al mundo que el sueño e incluso el olvido podrían decir mucho de nuestra personalidad. De alguna manera, Freud siempre estuvo cerca del arte, le parecían interesantes las cuestiones propuestas por la literatura y el escritor creativo. Incluso fue a partir de una obra clásica, *Edipo Rey*, que el psiquiatra propuso uno de los paradigmas más importantes de su teoría: El complejo de Edipo.

En su ensayo “Escritores Creativos y Devaneos”, el psiquiatra se pregunta acerca de la capacidad del escritor de tener tanta fantasía y el material de inspiración para las historias. Freud afirma que “o escritor dirige sua atenção para o inconsciente de sua própria mente, auscultando suas possíveis manifestações, e expressando através da arte em vez de suprimi-las por uma crítica consciente” (FREUD.1976, 93)³ Para él, tanto los sueños como la creación literaria tienen el poder para hacer correcciones de la realidad insatisfactoria.

Así que las ideas de Freud empezaron a influenciar tanto a la comunidad médica como a los artistas. El francés Andre Bretón era aún un estudiante de psiquiatría cuando se interesó por el método de la asociación libre propuesto por Freud, y pasó a poner en práctica la “escritura automática”. Esos métodos empiezan a ser adoptados por Bretón y un grupo de artistas para escribir poesías. Así la poesía tendría el poder de cambiar el mundo al reconciliar el sueño y la realidad, idea que posteriormente afirma, él mismo, en su Primer Manifiesto del Surrealismo, en 1924.

El Manifiesto publicado por Andre Bretón, uno de los grandes nombres de la literatura en el movimiento surrealista, defendía que los artistas tenían que expresar el pensamiento de forma libre, espontánea, exteriorizando los impulsos de la vida interior sin ningún orden y ningún juicio o control de orden moral. Así, pretendía llegar hasta una realidad superior, libre de la lógica cartesiana que imperaba en el periodo.

Para expresar sus ideales se valieron de muchas técnicas, algunas traídas del método psicoanalítico de Freud, como la asociación libre y el automatismo. También son características del movimiento surrealista la práctica del foto-montaje, juegos de creación colectiva; todo lo que, de alguna manera, pudiese liberar los contenidos subconscientes. “Debemos romper las ataduras

³ El escritor dirige su atención hacia el inconsciente de su propia mente, auscultando sus posibles manifestaciones, y expresándose a través del arte en vez de suprimirlas por una crítica consciente” (FREUD.1976, 93)

de la razón”, decía Bretón en su primer Manifiesto. Sólo así se podría alcanzar lo que él llamaba de superrealidad. Álvaro Gomes, en su libro “*A Estética Surrealista*” (1994), trae partes de los escritos de Bretón y hace comentarios al respecto de los textos del Surrealismo. En las palabras del escritor surrealista:

“Somente uma palavra é tudo o que ainda me exalta: liberdade. Eu a considero apropriada para conservar, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Ela corresponde, sem dúvida, à minha única aspiração legítima. (...) Entre tantas desgraças que herdamos, é preciso reconhecer que a maior liberdade de espírito nos foi legada.” (BRETON, Andre. Manifestes du surréalisme. In: GOMES:1994,56)⁴

Esta búsqueda de la libertad es una constante en todo el surrealismo. La libertad acá no hace referencia a política o economía, sino a la libertad de la mente, ir más allá de los límites de la razón. Su crítica iba en contra de los moldes de la sociedad. La salida para conseguir la tan soñada libertad, para Bretón, era la imaginación: “para comprender lo que aún puede ser” y así salirse del “reino de la lógica”.

Louis Aragon, poeta francés, publicó juntamente con Andre Bretón la revista “*Littérature*”, una de las publicaciones que animaban al movimiento surrealista. En su texto “*La libertad y lo maravilloso*” (1924), afirma que la libertad empieza donde nace lo maravilloso. Para él, la velocidad de la escritura y el sueño provocado ayudan al hombre a llegar cerca de lo “maravilloso”, una de las metas del surrealismo. En “*El papel del poeta*” (1932), Andre Bretón escribe en torno a la creación poética y propone la relación estrecha que opera entre la acción y el sueño para el poeta. Así, el artista no debe huir de su tiempo, ni olvidar la realidad en que vive. Él dice: “O poeta que há de vir superará a idéia deprimente do divórcio irreparável entre a ação e o sonho. Ele colherá o fruto magnífico da árvore de raízes emaranhadas e saberá persuadir que o experimentam de que nada há de amargo.” (BRETON, Andre. O papel do poeta. In: GOMES:1994,107)⁵ El arte surrealista surge contra todo lo que estaba

⁴ “Solamente una palabra es todo lo que todavía me exalta: libertad. Yo la considero apropiada para conservar, indefinidamente, el viejo fanatismo humano. Ella corresponde, sin duda, a mi única aspiración legítima. (...) Entre tantas desgracias que heredamos, es preciso reconocer que la mayor libertad de espíritu nos fue legada.” (BRETON, Andre. Manifestes du surréalisme. In: GOMES:1994,56

⁵ “El poeta que va a venir superará la idea deprimente del divorcio irreparable entre la acción y el sueño. Él recogerá el fruto magnífico del árbol de raíces enmarañadas y sabrá persuadir que lo experimenten de que nada hay de amargo.” (BRETON, Andre. O papel do poeta. In: GOMES:1994,107)

instituido. Contra la sociedad que defendía la moral, la disciplina ciega a las leyes del consciente. Deberían, todos, hacer una zambullida en el “maravilloso mundo del inconsciente”. Como está presente en el discurso de Breton:

“El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle con un revólver en cada mano y, a ciegas, disparar cuanto se pueda contra la multitud. Quien nunca en la vida haya sentido ganas de acabar de este modo con el principio de degradación y embrutecimiento existente hoy en día, pertenece claramente a esa multitud y tiene la panza a la altura del disparo” (KLINGSOUR-LEROY: 2004, 50).

El rechazo a la vida es muy claro en el discurso de todos los surrealistas. Sea el rechazo a través de la idea de un cambio total del mundo o de la construcción de otro en los sueños, uno que podría vivir en los escondrijos del inconsciente. Como para René Magritte, que decía que su pintura evocaba el misterio aunque “el misterio tampoco quiere decir nada, es incognoscible”. O sea, el deseo por lo desconocido, sea algo que el artista no lo comprenda, era una constante en las obras surrealistas.

Entre los nombres de los surrealistas que se han destacado en la década de los 20, cuando aún empezaba el movimiento, están los españoles Salvador Dalí, que se destacó en las artes plásticas y Luis Buñuel, gran nombre del cine surrealista. A partir de las obras de los dos se va a penetrar aun más en las particularidades de dicho movimiento.

Como Freud dijo, el artista es un hombre neurótico, como todos, pero es también aquél que hace una revolución contra la realidad que se opone a la satisfacción de sus deseos. A través de su talento el artista encuentra, en su creación, un desvío que le permite reconciliarse con la realidad. Veamos pues las realidades creadas por Buñuel y Dalí.

5. Salvador Dalí: el sueño a colores

Nacido en Figueras, ciudad catalana, Salvador Dalí fue uno de los pintores más reconocidos en el movimiento surrealista. Además de pintor también obtuvo bastante éxito como escritor y escultor. Su ciudad fue en muchas ocasiones el escenario de sus pinturas, como en su gran obra, “*La persistencia de la memoria*”. En septiembre de 1922 se traslada a Madrid y pasa a vivir en la Residencia de Estudiantes, una especie de colegio mayor universitario con ambiente propicio para el desarrollo intelectual. Ese colegio después sería considerado como uno de los focos culturales más importante de Europa en

ese periodo. Allá Dalí conoció a los que serían sus grandes amigos: Pepín Bello, Luis Buñuel y Federico García Lorca (ver Agustín Vidal: 1994, 10 y 11) Figura exótica, Dalí, durante su vida fue autor de frases y dichos conocidos por su arrogancia y excentricidad. En su “*Diario de un genio*” (1965) escribió que está maravillado por ser él mismo: “Cada manhã, ao despertar-me, sinto um prazer supremo do qual até hoje não me dei conta, o de ser Salvador Dalí, e pergunto-me maravilhado, que deslumbramento o dia de Salvador Dalí. E torna-se sempre mais difícil compreender como os outros podem viver sem ser Gala ou Salvador Dalí!” (DALÍ:1989,12)⁶

El año de 1929 es de gran importancia para el artista. Además de lanzar la película “*Un perro andaluz*”, juntamente con Buñuel, es en este año que conoce a Gala, su mujer y gran musa, la persona con quién podría contar para apoyarlo para que el mundo no fuera tan duro y difícil. Siempre tomaba en cuenta las opiniones y ponderaciones de su musa entre las que más le importaban e incluso las utilizaba a la hora de elegir los caminos para su carrera. Vidal (1994) comenta que la función de Gala en la vida del artista era de protección y cuidado: “Gracias a ella, Salvador pasará por este mundo sin romperlo ni mancharlo, envuelto en una especie de burbuja dentro de la cual procedía a sus más delirantes especulaciones, libre de intenciones y apremios cotidianos” (VIDAL:1994,11) Las orientaciones de Gala siempre fueron llevadas muy en serio, pero cuando el tema fue la participación de Dalí en el movimiento surrealista, él no llevo sus consejos adelante. Según Dalí en su “*Diario de un genio*”, ella le advirtió que los surrealistas no pasaban de un grupo de burgueses y le orientó para que se quedase lejos de cualquier movimiento artístico o literario. Pero como se sabe, él no la atendió y se recusó a creer que los surrealistas serían como otro grupo cualquiera. Él dice: “meu dinamismo nietzschiano não quis escutar Gala. Recusei-me categoricamente a considerar os surrealistas um grupo literário e artístico como outro qualquer. Eu os acreditava capazes de liberar o homem da tirania do “mundo práctico racional” (1989, 22)⁷ La decisión de introducirse al movimiento fue algo natural, después que se aproximó de Buñuel. Desde París el futuro cineasta estaba rodeado de las últimas novedades, incluso del surrealismo, y bombardeaba a Dalí para que él se enterase de todo que pasaba allá. Así que los dos buscaron una ruptura rad-

⁶ “Cada mañana, al despertarme, siento un placer supremo del cual hasta hoy no me di cuenta, el de ser Salvador Dalí, y me pregunto maravillado, que deslumbrante el día de Salvador Dalí. Y se torna siempre más difícil comprender como los otros pueden vivir sin ser Gala o Salvador Dalí!” (DALÍ:1989,12)

⁷ “mi dinamismo nietzscheano no quiso escuchar a Gala. Me recusé categóricamente a considerar a los surrealistas un grupo literario y artístico como otro cualquiera. Yo los creía capaces de liberar al hombre de la tiranía del “mundo práctico y racional” (1989, 22)

ical, liberando los elementos irracionales sin preocupaciones estéticas, lo que hasta entonces no había pasado en el cine español.

Dalí escribe que decidió ser un completo surrealista y que incluso después fue expulsado del movimiento por ser demasiado surrealista. Él dice: “Estava disposto a entrar para o grupo surrealista, cujas palavras de ordem e temas eu vinha conscienciosamente acabado de estudar, desossando-os até a última vértebra. Havia entendido que se tratava de transcrever espontaneamente o pensamento, sem nenhum controle racional, estético ou moral.” (DALÍ:1989, 22)⁸

En 1939 el grupo surrealista expulsa a Dalí por motivos políticos. Como el marxismo era la doctrina del movimiento, Dalí, que mantenía una postura apolítica, se presentaba como un “anarco-monárquico”, no se adecuaba a los ideales del movimiento. Después de la expulsión del grupo, todos los otros surrealistas empezaron a referirse al artista como si él estuviera muerto, pero a Dalí no le importaba. La frase “El surrealismo soy yo” contestaba a los demás lo que él pensaba, o sea, que era siempre más y mejor que cualquiera. Dalí no fue un surrealista, él era surrealista. Encontró en el método psicoanalítico de Freud una manera de encender la luz en lo oscuro de la mente y enseñar al mundo sus complejos.

Salir de la lógica. Esa era la ley para Dalí, así que el movimiento se quedó pequeño para sus ideales, para alguien que adoptaba el surrealismo no sólo como un movimiento artístico, sino como estilo de vida. Para empezar se dice que Dalí fue además de pintor, un gran escultor y escritor. Y además de eso, Dalí es sobre todo, un pensador. Agustín Vidal (1994) comenta la fuerza de la obra del español de la siguiente forma:

“Si Picasso puede ser considerado un gran creador de formas plásticas, pero no mucho más, Dalí es sobre todo un pensador. Como pintor, él se consideraba tirando a mediocre, porque entendía que toda su pintura no era más que una parcela de su cosmogonía. El lienzo no constituía sólo – ni preferentemente – el resultado del proceso de pintar, sino un simple medio de transmitir imágenes ya configuradas antes de tomar los pinceles”. (1994, 37)

Sus imágenes del mundo onírico siempre estuvieran llenas de alegorías metafísicas e imágenes sexuales. Sus obras más famosas son las del período de 1929 – 39, en que el pintor usaba el “método crítico-paranoico” que él mismo

⁸“Estava disposto a entrar al grupo surrealista, cuyas palabras de orden y temas yo había concienzudamente acabado de estudiar, deshuesándolos hasta la última vértebra. Había entendido que se tratava de transcribir espontáneamente el pensamiento, sin ningún control racional, estético o moral.” (DALÍ:1989, 22)

imaginó. El método envolvía varias asociaciones irracionales, imágenes que variaban de acuerdo con la percepción del observador.

Para el artista era preferible partir de una referencia externa y tangible, tanto si se trataba de una mancha como de una fotografía, pero a partir de ella se podían proyectar los contenidos del subconsciente y controlarlos de forma crítica. Ya se penetrará en el análisis de sus obras en busca de las huellas de sus sueños y genialidades que allá viven. Por ahora, sólo resta aceptar la ausencia de lógica como el eje de su obra.

6. Luis Buñuel: el sueño en movimiento

Uno de los cineastas más polémicos del mundo, Luís Buñuel, nació en 1900, en Calanda (Aragón) y fue uno de los surrealistas más apasionados desde el inicio del movimiento. Tuvo una infancia marcada por una severa educación fuertemente anclada en el catolicismo romano, desde donde no podía poner en duda la fe y los dogmas cristianos. El cineasta creció juntamente con el miedo a la muerte y al sexo.

Sus dos primeras películas, “*Un perro andaluz*” (1929) y “*La edad de oro*” (1930), las hizo en colaboración con Salvador Dalí, su amigo de la época en que vivieron en la residencia de estudiantes de Madrid. Apasionado por el arte del cine, Buñuel viajó por el mundo (vivió en Estado Unidos y después en México, donde residió hasta el fin de su vida) siempre envuelto con rodajes y filmación de películas.

Buñuel estaba a favor de un cine cargado de misterio. No le gustaba lo común, lo cotidiano, lo que pasaba por las calles, ello no le despertaba ninguna emoción. Él creía que el cine tenía el poder de abrirse para el maravilloso mundo de lo desconocido. Y fue a través de ese medio que él expresó su mundo de sueños y emociones, hizo con que los espectadores dudasen del orden existente, de las promesas del mundo burgués. Siempre utilizó temas polémicos para la época: el incesto, la violación, el suicidio y tantos otros.

Según cuenta el libro “*Siglo Buñuel*” (2000), del crítico Francisco Sánchez, Claudio Isaac fue el único niño que el cineasta aceptaba en las reuniones de adultos. En el “*Luis Buñuel: a medio día*” (2002), de autoría de Isaac, él escribe, con una mirada sensible y cercana, la vida del cineasta español a partir del afecto y las relaciones familiares y su relacionamiento con sus amigos íntimos. El libro enseña un aspecto diferente de uno de los cineastas de quien ya habían escrito tanto. “El cine no era un tema predilecto. Era su medio expresivo pero sin duda estaba más allá de él, su orden de interés lo rebasaba. (...) Encuentro que sus amigos los cineastas, los críticos, tendían a hablarle de la

técnica, de las películas y los autores en boga. Pero a Buñuel le interesaba la vida toda, con sus minucias y grandes misterios” (ISAAC: 2002, 94)

De la misma manera que los críticos comentan que Dalí utilizaba la pintura para expresarse, pero que su talento iba mucho más allá de lo que los pinceles podrían transmitir, así era Buñuel. Utilizaba el cine para comunicar sus mensajes, sus críticas al embrutecimiento del mundo, la falsa moral y las leyes del mundo burgués. Su mirada al mundo era de un constante cuestionamiento, lo que hace del cineasta un gran filósofo. “Yo persisto en la idea de que Buñuel era filósofo más que cineasta” (2002,104) dice Isaac. El discurso del cineasta era subterráneo, trasgresor.

Contrario a la hipocresía del sentimentalismo, él y Dalí inventaron un mote en sus códigos surrealistas: *risum paillase*. “El payaso que ríe, pero que por dentro llora. La pretendida profundidad de ese abyecto lugar común” (2002,66). Irónico, pero Buñuel era justo al revés de esa paradoja.

7. Reflexiones acerca de la imagen y la imaginación

Antes de que se empiece a discutir acerca de las imágenes producidas en el Surrealismo, y más específicamente las imágenes de Luis Buñuel, Salvador Dalí y Bavar, es bueno discutir la naturaleza de la imagen. ¿Qué es una imagen y cuál su relación con la imaginación?

“La imaginación al poder”. Ese era uno de los gritos de la revolución en la primavera de 1968 en París. ¿A que imaginación ellos se referían? Se empezó buscando respuestas a este interrogante en la filosofía. En una de las primeras obras del filósofo existencialista francés Jean Paul Sartre, “*La imaginación*” (1936), él indaga al respecto de lo que es propio de la imaginación y cuestiona el concepto de imagen. Para el filósofo, la imagen no es una cosa, pero sí un acto, es la conciencia de una cosa y no la cosa en sí misma. Así que no podrían existir imágenes en la conciencia, pues las imágenes son la conciencia de algo.

Sartre reconoce que la existencia de la imagen es un modo de ser de difícil aprehensión. De esta manera, él, comenta lo que debemos mantener en nuestra atención, ya que ni todas las existencia pasan por la materialidad y que hay otras posibilidades. Él dice: “a folha em imagem e a folha em realidade são uma única e mesma folha em dois planos diferentes de existência” (SARTRE: 2008,09)⁹. Así que un objeto no deja de existir si no lo percibimos, pero él sigue existiendo, lejos de la consciencia, y tiene una existencia de cosa.

⁹ “la hoja en imagen y la hoja en realidad son una única y misma hoja en dos planos diferentes de existencia” (SARTRE: 2008,09) 10 “la imagen es, en suma, una cosa aislada por

En “La imaginación”, Sartre hace referencia a Bergson, a quien todo el universo es un mundo de imágenes. Según Sartre, Bergson defendía el que toda la realidad tiene una analogía con la conciencia, así que por eso todas las cosas que están en el mundo y hacen parte de nuestra conciencia son llamadas de imágenes. Para el realismo bergsoniano, las imágenes poseen una diferencia de grados pero tienen la misma naturaleza, la diferencia reside entre ser y ser conscientemente percibidas. Él dice: “a imagem é, em suma, uma coisa isolada pelo corpo e à qual seu isolamento confere uma qualidade nova: a de ser representada.” (SARTRE: 2008,45) Para Bergson el cuerpo trabaja como un instrumento de selección y desde el cuerpo la imagen pasa a ser percepción.

Sartre también trata, en su obra inaugural, de la teoría fenomenológica de Husserl, donde el filósofo sigue la idea de la intencionalidad propuesta por Brentano, que habla de los procesos mentales. Se debe recordar que la obra de Sartre, posteriormente a “*La imaginación*” (1936), tiene mucha inspiración en las ideas de Husserl, una vez que el existencialismo tiene como bases al pensamiento subjetivo, así como a la fenomenología de Husserl. Para éste, “la conciencia siempre es la conciencia de alguna cosa”, o sea, en los procesos mentales siempre hay una intención, y todo va a relacionarse intencionalmente con esa “alguna cosa”. A partir de ese fundamento, se construye el pensamiento del filósofo al respecto de la imagen y su relación con los objetos.

“A imagem também é imagem de alguma coisa. Portanto, lidamos com uma relação intencional de uma certa consciência a um certo objeto. Em suma, a imagem deixa de ser um conteúdo psíquico; ela não está na consciência a título de elemento constituinte; porém, tanto na consciência de uma coisa em imagem como numa percepção, Husserl distinguirá uma intenção imaginante e uma “hylé” que a intenção vem “animar”. A hylé, naturalmente, continua sendo subjetiva, mas, ao mesmo tempo, o objeto da imagem, destacado puro “conteúdo”, instala-se fora da consciência como algo radicalmente diferente.” (SARTRE:2008,125)¹⁰

Un ejemplo para comprender la idea de la imagen para Husserl es comentada por Sartre de la siguiente manera: la imagen de un amigo en los recuerdos

el cuerpo y a la que su aislamiento le confiere una cualidad nueva: la de ser representada.” (SARTRE: 2008,45)

¹⁰ “La imagen también es imagen de alguna cosa. Por lo tanto, lidamos con una relación intencional de una cierta conciencia a un cierto objeto. En suma, la imagen deja de ser un contenido psíquico; ella no está en la conciencia a título de elemento constituyente; por lo tanto en la conciencia de una cosa en imagen como en una percepción, Husserl distinguirá una intención imaginante y una “hylé” que la intención viene a “animar”. La hylé, naturalmente, continúa siendo subjetiva, mas, al mismo tiempo, el objeto de la imagen, destacado puro “contenido”, se instala fuera de la conciencia como algo radicalmente diferente.” (SARTRE:2008,125)

no es sólo una vaga imagen dejada en la conciencia por la percepción creada de este amigo, sino una conciencia organizada que se relaciona con el amigo y así se puede llegar hasta él. Así que, en el acto de la imaginación la conciencia se relaciona directamente con el amigo y no a través de un simulacro. A partir de los conceptos aquí expuestos vamos a pensar al respecto de la imaginación poética o artística, ésa que se constituye como el espacio creativo de nuestra conciencia.

En “*Introducción a la Teoría de la Imagen*”, (2000) Justo Villafañe afirma que la imagen es un modelo de realidad de la misma manera que la literatura, la música y la escultura. Para el autor, toda imagen posee un referente en la realidad, independientemente de su grado de iconicidad, del medio en que ella está presente o cualquier otra variable. El autor hace un esquema de todo el proceso de modelización icónica al que la imagen está destinada y eso es lo que la distingue de otros procesos comunicativos.

A partir de procesos mentales como la percepción, selección, abstracción y síntesis, el observador consigue extraer de la realidad elementos que van a decir mucho de la intencionalidad del autor. Dicho autor comenta: “el concepto de imagen comprende otros ámbitos que van más allá de los productos de la comunicación visual y del arte; implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en suma: la conducta. Es, por lo tanto, un concepto más amplio que el de la representación icónica.” (2000:29)

Siguiendo las ideas de Villafañe, Juan Carlos Sanz, en “*El libro de la imagen*” (1996) escribe también al respecto del proceso de creación de imágenes y como éstas son el resultado de un conjunto de fuerzas que van más allá de representaciones de la realidad: “A partir de una intencionalidad puramente psíquica y de una elección temática y estructural en alguna medida premeditada, el artista intenta plasmar el nebuloso conjunto de fuerzas que envuelven su concepción” (1996,70)

El proceso de creación de una película, un cuadro o fotografía, de cuyas representaciones se hará el análisis en este trabajo, se da a partir de varios factores, y entre estos está la motivación del artista. Para Sanz, el creciente interés por el mundo-imagen, y la imagen en sus potenciales connotativos, trae juntamente una mayor indagación al respecto de los procesos de percepción de la realidad.

Es interesante el que la investigación consiga ir más allá del análisis de la forma y la estructura. Pensar en la percepción del artista es buscar el origen del movimiento comunicativo. ¿Qué intenciones están por detrás de la obra? ¿Qué motiva la creación de esa obra y, aun más importante, ¿cuáles las conexiones entre el arte y la realidad?

Como dice Villafañe, la representación icónica está dentro de una compleja combinación de elementos, pero una vez que la idea ya se ha construido en el interior del artista, la forma en la que vendrá al mundo no sufrirá muchos cambios. El autor nos explica:

“Si un observador perspicaz pudiese asomarse primero al cerebro y después por encima del hombro de un pintor, sin duda observaría que tales modificaciones no afectan generalmente a la estructura primaria de la obra, sino, más bien, a determinados factores de la composición tendentes a conseguir un enunciado visual más claro e identificado con el objetivo del artista” (VILLAFANE. 2000, 31)

De esta manera, se pone atención, ahora, en el proceso que pasa antes de la formación de la imagen, o sea, cómo la percepción de la realidad construye la imagen que vemos en las obras. Cuáles son las referencias, aspiraciones, deseos e ideas que llevan a los artistas a formar determinadas imágenes. Aunque las imágenes tengan gran parte de sus inspiraciones venidas de los sueños, como se tratan de imágenes de los Surrealistas, éstas mantienen relación con la realidad, y esas conexiones, según Villafañe, van más allá de lo que en principio se puede suponer. Él afirma: “Toda imagen posee un referente en la realidad independientemente de cuál sea su grado de iconicidad, su naturaleza o el medio que la produce. Incluso las imágenes que surgen del nivel de lo imaginario, mantienen con la realidad nexos, que a veces son más sólidos de lo que una primera lectura hiciera suponer” (VILLAFANE:2000,29) Después de la percepción de la realidad sigue el proceso de abstracción de la misma. El emisor icónico que acá, en este estudio, se tiene como Buñuel, Dalí y Bavcar, selecciona los elementos que van a estar en éste según un proceso de modelización. Como la imagen posee equivalentes de la realidad, así la abstracción siempre tendrá algunos elementos que deberán ser esas representaciones de la realidad. El receptor de tal imagen consigue, mentalmente, identificar las dos realidades distintas y hacer la conexión a partir de los aspectos presentes en la imagen y en dicha realidad.

El resultado de la imagen y el proceso que pasa entre la percepción del mundo hasta la construcción de la obra es lo que Villafañe llama de “realidad modelizada”. Las categorías de modelización son: la modelización representativa, la simbólica y la convencional. Es lo que el autor define como tres funciones icónicas, o sea, una misma imagen puede tener las tres funciones, así que lo mejor es referirse a la “función icónica dominante” que la imagen haga de la realidad.

Según Villafañe, “se habla de la modelización representativa si la imagen que sustituye a la realidad lo hace de forma analógica; entre la imagen y la realidad existe una correspondencia estructural que puede ser variable en cuanto a la iconicidad” (2000,36) Es necesario que la imagen y la idea sean reconocidas, y que los individuos compartan el mismo código para que el mensaje sea decodificado sin que haya la necesidad de que la representación sea casi una “copia mimética”. La modelización simbólica “implica una transferencia de la imagen a la realidad” (2000, 37), o sea, una imagen es utilizada como símbolo, una vez que la idea sea el resultado de un acuerdo colectivo. El símbolo siempre llevará un grado de abstracción menor que el referente. Ya en la modelización convencional, según Villafañe, “la imagen funciona como un signo no analógico” (2000,38). Esos signos no tienen necesariamente ninguna relación visual con la realidad.

Es importante pensar al respecto de los grados de iconicidad una vez que las imágenes surrealistas tienen como idea central alejarse lo más posible de la realidad. Se ve en esas imágenes una gran abstracción de la realidad, donde el espectador ya no ve claramente la relación entre el contexto y las imágenes que están inseridas en el medio.

8. El Perro Andaluz: deseo y punición

Antes de introducirse al estudio del corto metraje “*Un perro Andaluz*” (1929), hay que recordar que esta investigación no pretende hacer un profundo análisis de la película, pero sí buscar identificar cuáles son las características genuinamente surrealistas que están en ella. No se intenta identificar algo nuevo en esa referencia del cine surrealista, pues para eso muchos estudios ya le prestaron toda su atención. Se realiza el análisis a partir de las implicaciones inconsciente de las formas. Se sabe que este corto consagró a Buñuel como director y fue responsable por el ingreso del cineasta y de Dalí al grupo surrealista. La elaboración del guión fue un laborioso trabajo de los dos amigos que hicieron la película con total libertad de sus subconscientes y aprovecharon muchas ideas del tiempo en que vivieron juntos en la Residencia de Estudiantes. A partir de allí muchos acontecimientos pasaron e incluso algunos equívocos sobre la autoría del corto contribuirán para resquebrajar la amistad entre el pintor y el director. Vidal (1994) comenta al respecto de la responsabilidad de Dalí en la creación de la obra, y supone que hay más influencias dalinianas allá, de lo que se supone:

“Dalí se consideraría tan autor de esta cinta como Buñuel, sin reparar que el cine tiene un oficio y lenguaje propios Y lo hacía

en la legítima convicción de haber sido él quien empujó al director aragonés a hacer algo más audaz que sus proyectos de 1928.(...) Si Buñuel había terminado por arrastrar a Dalí al surrealismo, ahora era éste quien exhortaba al cineasta planteamientos más radicales” (1994,20 y 21)

Para comenzar la obra surrealista trataba de un planteamiento radical. Y así son todas las obras surrealistas, adoptan un rasgo en las convenciones y en la moral. Claro que se debe comprender que se trata de una obra radical para la sociedad a inicios del siglo XX, cuando temas como los que proponía la película chocaban la moral.

Durante los 17 minutos del corto, abundan las obsesiones individuales de los realizadores. Para Buñuel, es imposible buscar analizar las secuencias de las imágenes, ya que se trata de la estructura de un sueño y, por ello, no hay ningún sentido lógico en la narrativa. La película trata de superposiciones de imágenes del subconsciente inconsciente.

Si miramos la película a través de los cánones tradicionales, vemos que se trata de una película antiartística. Rompe con la idea de la mimesis Aristotélica, lo que en la época ya sucedía con la pintura y hasta la realización de “*Un perro andaluz*”, aún no había llegado al cine. Rompe también con la idea del tiempo lineal, lo que se puede acompañar a través de los intertítulos: “Ocho años antes”, “Hacia las tres de la mañana”, “Dieciséis años antes”, “En primavera”.

La ausencia de un tiempo cronológica en la película está de acuerdo con las inspiraciones psicoanalítica de la obra, una vez que para el inconsciente no hay “tiempo”, o sea, el pasado presente y futuro están juntos, los recuerdos vienen a la mente simultáneamente con imágenes actuales. Freud observa: “No id, não existe nada que corresponda à idéia de tempo, não há reconhecimento da passagem de tempo (...). Impulsos plenos de desejo que jamais passaram além do Id (...) comportam-se como se tivessem ocorrido há pouco” (FREUD:1932,95)¹¹

A Buñuel no le interesaba la forma, pero sí el mensaje y el choque que sus ideas producían en la gente. Por tratarse de un sueño, una “costura” de sueños de los dos realizadores, podríamos decir que en la película se encuentran referencias a los conflictos y traumas de cada uno y, a partir del psicoanálisis y el estudio de la simbología de los sueños, se busque una explicación para el

¹¹ “No id, no existe nada que corresponda a la idea de tiempo, no hay reconocimiento del paso del tiempo (...). Impulsos plenos de deseo que jamás pasaron aparte del Id (...) se comportan como si hubiesen sucedido hace poco” (FREUD:1932,95)

corto. Pero no se trata de eso, pues podrían ser afirmaciones demasiado simplistas y las cuestiones van todavía más allá. Sin duda, se puede afirmar que en la obra están presentes muchos de los estímulos culturales a los que los dos se expusieron. Es lo que precisamente comenta Agustín Vidal:

“Algunos componentes de la famosa secuencia del ojo cortado, tras los cuales se esconden alusiones a *El transito de la Virgen*¹², un cuadro de Mantegna que solían visitar en el Museo del Prado, y del que el pintor tomó en 1924 las nubes filosas de su *Retrato de Luis Buñuel*¹³, cuyo fondo es una estilización de la Residencia” (VIDAL:1994, 22)

La película está llena de referencias a la pintura, literatura y el arte en general. Se profundizará el tema más adelante. Se empieza a observar el corto a partir de su primera escena, el gran marco del cine surrealista. En el inicio de la película, se ve a un hombre (el propio Buñuel, en su única participación como protagonista) afilar una navaja de afeitar y cortarle el ojo a una mujer (ver figuras 1 y 2). Mientras tanto una nube pasa por la luna llena como si también la cortara (ver figura 3).



En una de las “memorias afectivas” a las que Claudio Isaac (2002) se refiere, una trata del día en que volvió a ver la primera obra de Buñuel, ya en septiembre de 1982:

¹² Ver anexo 1

¹³ Ver anexo 2



Figura 1:



Figura 2:

“Alguna vez apunté la idea de que a Magritte le pertenecerá para siempre el momento en que anochece y las siluetas de los árboles se recortan, marcadamente oscuras, antes un cielo profundo y luminoso. Esta noche las nubes han estado atravesando la luna – una y otra vez, en formaciones alargadas. Inevitablemente he pensado en ojos y navajas y he confirmado que a partir de 1928 esta imagen ocasional del cosmos te pertenece, Luis Buñuel” (Isaac: 2002,44)

En esa celebre secuencia de “ojos y navajas”, recordada por Isaac, se perciben dos formas muy parecidas, que aparecen como “parejas”: la luna y el ojo de la mujer, la navaja y la nube que corta la luna. Además de la semejanza, se percibe la constancia del tamaño de cómo aparecen en la tela. La idea de continuidad de las formas ovales también está en esa secuencia, que obedece a los principios de proximidad y semejanza de la Gestalt, dos fundamentos de la teoría que estudia la percepción humana. El fundamento de la “semejanza” está presente cuando la igualdad de forma y color despiertan la tendencia dinámica de constituir unidades, o sea, la visión está condicionada a ver las cosas como partes de una relación. Lo mismo ocurre con el factor de la “proximidad”, que trata de los elementos ópticos, cuando están cerca unos de los otros, el ojo humano captura la idea de que parecen que constituyen unidades, o sea, que están agrupados. La semejanza y la proximidad son factores que se dan fuerza uno al otro, para constituir la unidad visual y también para unificar la forma. De acuerdo con João Filho, en el “*Gestalt do objeto: sistemas de leitura visual da forma*”(2000): “Não vemos partes isoladas, mas relações. Isto é, uma parte na dependência de outra parte. Para a nossa percepção, que é o resultado da sensação global, as partes são inseparáveis do todo e são outra coisa que não elas mesmas, fora desse todo.” (2000,20)¹⁴

Entre las relaciones simbólicas que están presentes en esa secuencia una que está muy clara es la referencia a uno de los presupuestos básicos del surrealismo: el contacto con el inconsciente. La idea de la ceguera (la navaja que corta el ojo) del cuerpo físico para ascender a la mirada del interior es una manera de empezar a mirar hacia nuestros condicionamientos que embotan nuestra visión, una de las ideas que defendían los surrealistas.

Para el pintor italiano Leonardo da Vinci, el ojo es la ventana del alma, espejo del mundo. El ojo de una mujer recibe, en la película, la “equivalencia formal” de una luna en el cielo y, aunque no tenga luz propia, ilumina el

¹⁴ “No vemos partes aisladas, mas relaciones. Esto es, una parte en la dependencia de otra parte. Para nuestra percepción, que es el resultado de la sensación global, las partes son inseparables del todo y son otra cosa que ellas mismas, fuera de ese todo.” (2000,20)

cielo. Para Chevalier (2005), la simbología de la luna esta relacionada con la dependencia, ya que necesita del Sol para tener luz, y algo propio de lo femenino, por la renovación que por ella pasa. Así como la ceguera del ojo “físico” estaría relacionada con una zambullida al inconciente, la sugerencia, por proximidad y semejanza, con la luna, trae la idea de transformación y cambio de forma. Pero, además de eso, también el cambio de la manera de percibir el mundo, justo lo que los surrealistas proponían.

“É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino, assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e crescimento” (CHEVALIER:2005,561)¹⁵

Una de las referencias del sueño de Buñuel que inspiró esta escena posiblemente viene del poema de Benjamin Péret, poeta surrealista francés al que el cineasta admiraba. Él dice: “Si existe placer / Es el de hacer el amor/ El cuerpo rodeado de cuerdas/ Y los ojos cerrados por navajas de afeitar”. Sabemos que después de la secuencia de la navaja que corta el ojo el corto sigue con las frustradas tentativas de un joven de acercarse a una chica, que le repele con todas las fuerzas. El joven busca el placer donde sus ojos estarían cerrados “por navajas de afeitar”, pero es rechazado por el pudor de la chica que trae elementos que muestran su creencia católica, cuando le repele con una cruz. La cruz en la pared representa la moral católica, la misma con la que Buñuel tuvo que convivir a lo largo de toda su infancia. Buñuel, aunque sea ateo, trae ese elemento religioso muy fuerte en el corto metraje, tal vez como una manera de mostrar el motivo de su repudio a la religión. Así como Buñuel, Freud también negaba la idea de un Dios y la creencia en la Iglesia Católica que le representaba. Por el mismo motivo, él eligió el domingo de pascua de 1886 como el “marco del psicoanálisis” fecha en la que empieza a trabajar en su consultorio.

¹⁵ “Es en correlación con el simbolismo del Sol que se manifiesta el de la Luna. Sus dos características más fundamentales derivan, de un lado, de la Luna ser privada de luz propia y no pasar de un reflejo del Sol; del otro lado, el de la Luna atravesar fases diferentes y cambios de forma. Es por eso que ella simboliza la dependencia y el principio femenino, así como la periodicidad y la renovación. En esa doble calificación, ella es el símbolo de la transformación y el crecimiento” (CHEVALIER:2005,561)

La cruz, símbolo de la gloria eterna a través del sacrificio y sufrimiento tiene simbologías diversas (estuvo presente en Egipto, Creta, China), pero sólo con la tradición cristiana se condensó en la imagen de la historia de la salvación. Dice Chevalier: “A cruz simboliza o Crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Santíssima Trindade. (...) Não existe símbolo mais vivo. Onde está a cruz, está o crucificado.”(2005, 310)¹⁶

Así que “*Un perro andaluz*” trata de un juego entre el placer (o la tentativa de ese placer) y la punición. Marilena Chauí, en su libro “*A repressão sexual. Essa nossa (des)conhecida*” (1984), en que retoma los principios de la teoría psicoanalítica de Freud, dice que Freud distingue dos principios fundamentales: el principio del placer y el principio de la realidad. El primero sería lo que mueve al hombre para huir del dolor y lo impulsa a hacer todo lo que le trae placer. Mientras tanto, el principio de la realidad es la contraposición de lo primero, él subordina el placer al deber. Eso pasa a través de un proceso al que Freud denomina “sublimación”, donde la energía sería convertida en algo “útil”. Como Chauí explica, el principio de la realidad hace “comprender e aceitar que nem tudo o que se deseja é possível, que se for possível nem sempre é imediato” (1984,63)¹⁷ El principio de la realidad es lo que pone límites.

Se ve en la pareja protagonista de la película la clara disputa entre estos dos principios. La mujer sublima por completo el deseo sexual e intenta defenderse con la cruz, el gran símbolo de la iglesia. El hombre, representando al principio del placer, intenta de todas las maneras posibles acercarse a la mujer, pero cae enfermo. La culpa también se hace presente cuando el hombre lleva un piano en la espalda. En el piano, vemos dos curas (uno de ellos está representado por Dalí) y un burro podrido. Aquí tenemos más referencias a la Iglesia Católica.

El peso de la cultura, de los dogmas y convicciones morales dificulta el libre caminar del hombre. Según Chevalier (1995), el burro es el símbolo de la ignorancia, emblema de la oscuridad y aun de tendencias satánicas. Él dice: “O asno, como Satã ou como a Besta, significa sexo, a libido, o elemento instintivo do homem, uma vida que se desenrola inteiramente no plano terrestre

¹⁶ “La cruz simboliza el Crucificado, el Cristo, el Salvador, el Verbo, la segunda persona de la Santísima Trinidad. (...) No existe símbolo más vivo. Donde está la cruz, está el crucificado.”(2005, 310)

¹⁷ “comprender es aceptar que ni todo lo que se desea es posible, que si fuera posible ni siempre es inmediato” (1984,63)

e sensual. O espírito monta sobre a matéria que lhe deve estar submissa, mas que às vezes escapa ao seu governo” (1995,93) ¹⁸

Así que el asno podrido simboliza este elemento instintivo olvidado, todos los deseos sexuales que fueron sublimados. Además de eso él también puede representar la descomposición de los dogmas de la iglesia, una vez que éste aparece juntamente con los curas. La figura del animal esta muy presente en la obra de Dalí, una vez que el libro que lleva el método “paranoico-critico”, publicado en 1932, también lleva el nombre de “*Asno podrido*”.

En el corto metraje, la protagonista, al huir de los deseos del hombre y sublimar su propio deseo, trae a discusión el tema del dualismo cartesiano, donde la razón comanda todas las acciones mientras la voz de los sentidos es olvidada.

Otra escena fantástica y de sueño penetra la película cuando aparece una mano llena de hormigas, otra vez el mundo del inconciente comunicando los deseos ocultos y reprimidos. Al huir del hombre que la desea, la mujer abre la puerta y está en una playa, donde ve a un hombre con un reloj. En ese hombre de buena apariencia ella encuentra la seguridad pese a la ausencia de pasión, una promesa de matrimonio sólido, de acuerdo con sus creencias religiosas, ya mostradas a lo largo de toda la película. El segundo hombre no le enseña hormigas, no le comunica deseos, pero le da moral, le da orden, lo que está representado a través del reloj. Claudio Isaac Buñuel comenta que Buñuel, cuando miró una fotografía suya con su mujer, Jeanne Buñuel, comentó: “parecemos un asqueroso matrimonio burgués”(2002,156). Le agobiaba la idea de aparecer en ésta, según la norma y a favor de las ideas que él tanto criticaba. Pues así termina la película, con una “asquerosa pareja burguesa” muerta en la playa, enterrados en la arena, entre insectos y bajo del sol.

9. La persistencia de la memoria: huellas del inconsciente

Probablemente una de las obras más conocidas de Dalí, “*La persistencia de la memoria*” (1931) es famosa por sus relojes blandos. En el cuadro surrealista vemos una vez más un paisaje onírico, una realidad interior no visible a los ojos. Además de los relojes, está el autorretrato de Dalí, que también aparece reproducido en “*El gran masturbador*” (1929). Su cara larga, con pes-

¹⁸ “El asno, como satanás o como la bestia, significa sexo, el libido, el elemento instintivo del hombre, una vida que se desarrolla enteramente en el plano terrestre y sensual. El espíritu predomina sobre la materia la que debe estar sumisa, pero que a veces escapa a su gobierno” (1995,93)



Figura 3:

tañas cerradas, muestran el hombre que sueña y mantiene sus ojos cerrados para el mundo exterior.

Anna Freud comenta, en su libro “*O ego e os mecanismos de defesa*”, (1986) la semejanza entre la interpretación de los sueños y el conocimiento de las asociaciones libres del paciente: “A situação, quando estamos interpretando os sonhos do nosso paciente e quando estamos ouvindo suas livres associações é a mesma. O estado psíquico do sonhador pouco difere do paciente durante a hora analítica. Quando obedece à regra fundamental da análise, suspende voluntariamente a função do ego; no sonho, essa suspensão ocorre automaticamente, sob a função do sono.” (1986,13)¹⁹ A partir de esa cita, se puede pensar un

¹⁹ “La situación, cuando estamos interpretando los sueños de nuestro paciente y cuando estamos oyendo sus libres asociaciones es la misma. El estado psíquico del soñador poco difiere del



Figura 4: “La persistencia de la memoria” (1931)

poco al respecto del proceso de creación de los surrealistas. La técnica utilizada, la elección de los colores y formas, o sea, todo el proceso cognoscitivo que se desarrolla en la creación de una obra artística es por demás claro que se trata de una creación del ego, la instancia psíquica que obedece al principio de la realidad e intenta equilibrarse entre la satisfacción de los deseos del Id y al mismo tiempo, no transgredir las exigencias del Superego. El Superego, o sea, la represión y la censura de la pulsión, no encuentran en Dalí espacio para desarrollarse. El artista, llevado por el movimiento que tienen los sueños como fundamento, entra en contacto con sus pulsiones y deseos (Id) y a partir de allí produce sus obras, sin que el Ego tenga que obedecer a las exigencias de su instancia “superior”, el Superego. Así, el artista hace el camino que Anna Freud describe sobre una sesión de análisis, entrando en contacto con el inconsciente a partir de las libres asociaciones de las imágenes mentales que llegan a su consciencia.

Como en “*Un perro andaluz*”, se ve la presencia de los insectos y aquí, además de las hormigas, se ven también moscas. Las moscas, según Chevalier (1995) “se multiplican sobre o apodrecimiento e a decomposição, carregam os

paciente durante la hora analítica. Cuando obedece a la regla fundamental del análisis, suspende voluntariamente la función del ego; en el sueño, esa suspensión sucede automáticamente, bajo la función del sueño.” (1986,13)

piores germes de doenças e desafiam qualquer proteção: eles simbolizam uma busca incessante.” (1995,623)²⁰. Dalí tenía una obsesión continua por el tema de lo putrefacto de la materia. Él se fascina con los insectos que recuerdan la muerte y la finitud de la vida.

Los relojes que se deslizan por el paisaje muestran una preocupación humana con el tiempo y, consecuentemente, con la memoria. Un tiempo que es maleable y, como ya fue dicho, un tiempo en el que no sabe qué es el pasado y el presente, pues se trata del tiempo del inconsciente, aquél que, así como las formas del reloj, no presenta rigidez en su estructura.

Los relojes blandos traen a discusión la dualidad de la que está hecha la vida: vida y muerte, sueño y realidad, memoria y olvido. El hombre que huye en sueños porque sabe que no tiene como vencer la batalla contra el tiempo y no hay otra solución que no sea vivir la angustia delante de la ausencia de futuro, una vez que el tiempo cronológico empuja cada vez más hacia la finitud de la vida. Antes de penetrar en el estudio de los símbolos presentes en las fotografías de Bavar y seguir con el análisis de esta obra, se debe intentar conceptualizar el estudio de los símbolos creado por Carl Gustav Jung. Discípulo de Freud y creador de la Psicología Analítica, Jung pensó el concepto del Inconsciente Colectivo. Mientras el concepto de inconsciente para Freud está hecho básicamente sobre deseos reprimidos, para Jung el inconsciente es algo vital, igual de importante que el consciente y aún más extenso. Para Jung, el lenguaje del inconsciente son los símbolos y, a partir de los sueños, el inconsciente comunica sus mensajes. Según la teoría psicoanalítica, estudiar los símbolos producidos por el hombre es entrar en contacto con su inconsciente. El inconsciente colectivo (concepto creado por él) está compuesto por símbolos que reúnen sentimientos de apelo universal, lo que él llamó de arquetipos. Jung utilizó del término de los arquetipos para referirse a los modelos que sirven de matriz para la construcción de la psique. Así el psicoanalista define los arquetipos: “o arquétipo é uma tendência para formar representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhe – sem perder sua configuração original”. (...) “O arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho.” (JUNG:1964,69)²¹

²⁰ “se multiplican sobre el apodrecimiento y la descomposición, cargan los peores gérmenes de enfermedades y desafían cualquier protección: ellas simbolizan una búsqueda incesante.” (1995,623)

²¹ “el arquetipo es una tendencia para formar representaciones de un motivo – representaciones que pueden tener innumerables variaciones de detalles – sin perder su configuración original”. (...) “El arquetipo es, en realidad, una tendencia instintiva tan marcada como el impulso de las aves para hacer su nido.” (JUNG:1964,69)

Jung dice que el inconsciente parece ser llevado principalmente por tendencias instintivas, o sea, por los arquetipos. Su comprensión de los sueños y del inconsciente es distinta de la de Freud. Para la psicología analítica “a função geral dos sonhos é tentar restabelecer a nossa balança psicológica, produzindo um material onírico que reconstitui, de maneira sutil, o equilíbrio total. É ao que chamo função complementar (ou compensatória) dos sonhos na nossa constituição psíquica.” (JUNG:1964,49)²² Así, las estructuras arquetípicas no aparecen como formas estáticas, sino como algo dinámico y espontáneo.

Hay que prestar atención al cuadro de Dalí, “*La persistencia de la memoria*”. Ya se comentó que se trata de la persistencia de la memoria y, consecuentemente, la tentativa de resguardar el tiempo, que huye. A partir de lo que fue dicho al respecto del concepto de los arquetipos, se ve aquí que la imagen está relacionada con el arquetipo del tiempo y comunica el inconsciente de Dalí pero, se opone a la idea de Freud, para quien el inconsciente es un depósito de traumas, del pasado y represiones de la fuerza sexual; a partir de la óptica jungiana podemos mirar la obra como una imagen compensatoria de una angustia con el pasar de los años y de la vida. San Agustín dice que si nadie le pregunta qué es el tiempo, él sabe, pero si quiere explicarlo a quien se lo pide, ya no lo sabe. Chevalier (2005) comenta que San Agustín tiene al tiempo como la imagen móvil de la inmóvil eternidad.

Los relojes, aunque blandos, tienen como bases la forma circular, de la rueda y de los doce signos del zodiaco que describen el movimiento de inicio y fin de la vida²³. El tiempo aparece como unidad de medida de este círculo y de lo efímero de la vida. La forma elegida por Dalí para esta medida de tiempo, o sea, un tiempo sin formas, sería una referencia al tiempo del inconsciente pero, además de eso, ¿al tiempo que no está en ese círculo?

Podría también ser una referencia a su vida que no es como la de los demás, y a que su tiempo (y lo que hace de su tiempo) no es el mismo que el de la gente. Esa consideración está de acuerdo con mucho de lo que creía, como cuando dijo que las mejores cosas que pueden pasarle a un pintor es ser español y llamarse Salvador Dalí. Su ego tan opulento le permitía decir que él estaba siempre por delante de todos.

El tiempo del hombre es finito, éste estaría simbolizado por un reloj en su forma tradicional. Pero el tiempo de los genios, clase a la que Dalí creía

²² “la función general de los sueños es intentar restablecer nuestra balanza psicológica, produciendo un material onírico que reconstituye, de manera sutil, el equilibrio total. Es a lo que llamo de función complementaria (o compensatoria) de los sueños en nuestra constitución psíquica.” (JUNG:1964,49)

²³ Ver Chevalier (2005) Dicionário dos Símbolos. pg. 876

pertenecer, es un tiempo infinito o ilimitado, uno que podría estar en un reloj blando.

10. Evgen Bavcar: los trazos del invisible

Nacido en el pueblo de Lokavec, en Eslovenia, Evgen Bavcar es fotógrafo, cineasta, doctor en filosofía estética por la Universidad de La Sorbonne e investigador del *Centre National de Recherche Scientifique*. Actualmente radicado en París. En su trayectoria de vida, Bavcar se quedó ciego después de dos accidentes consecutivos y, a los doce años de edad, después de ocho meses, gradualmente, se despedía de la luz. El fotógrafo realizó su primera imagen a los dieciséis, con una cámara de su hermana, quien le prestó la cámara para que él realizase la imagen de una chica del colegio²⁴.

Desde entonces, Bavcar siguió fotografiando pues de esta forma consigue comunicar sus imágenes interiores. Para él, la fotografía no puede ser privilegio sólo de los videntes pues los ciegos también pueden imaginar e imaginar es tener imágenes. Este punto central del pensamiento de Bavcar, o sea, de que todos al producir una fotografía comunican sus imágenes mentales, converge con lo que Aumont dice sobre las imágenes mentales.

Jaques Aumont (1993), en “*A imagem*”, afirma que una de las ideas fundamentales de la relación entre el inconsciente y la imagen, lo que sustenta el abordaje psicoanalítico del espectador de la imagen, es que la imagen contiene el inconsciente primario, éste del que se puede hacer un análisis e, inversamente, el inconsciente contiene las imágenes, o sea, las representaciones.

El autor sigue comentando cómo es difícil identificar cómo está presente el inconsciente, una vez que éste es inaccesible a la investigación directa, y sólo se puede conocerlo a partir de investigaciones indirectas. Para Aumont, otra forma de manifestaciones del pensamiento visual, o las imágenes internas como él las describe, es lo que él define de “imagen mental”. Según el autor existen dos formas de percibir las imágenes: como una imagen que representa la realidad en su modo icónico, o representaciones que poseen semejanza con las representaciones verbales. Él define que:

“é imagem mental aquilo que, em nossos processos mentais, não pode ser imitado por um computador que utiliza informação binária. A imagem mental é portanto uma espécie de “fotografia” interior da realidade, mas uma representação “codificada” da real-

²⁴ Ver BAVCAR, Evgen. (2003) *Memórias do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify.

idade (mesmo que esses códigos não sejam os do verbal).” (AUMONT: 1993,118)²⁵

Si la imagen mental es una especie de fotografía de la realidad, como dice Aumont, ésta surge para Bavcar como una combinación de los recuerdos de las imágenes y la combinación de esos con las sensaciones que el tacto, olfato y los sonidos le ofrecen. Además de memoria y sensaciones, las imágenes mentales impresas en las fotografías de Bavcar están construidas a partir de las palabras. Entre un pensamiento y la realización de una fotografía, existe siempre una persona diciéndole lo que está delante de él.

João Bandeira, uno de los organizadores del “*Memórias do Brasil*” (2003) un libro de recuerdos (en forma de imágenes y textos) escritos por Bavcar en sus viajes al país, dijo que las fotografías son registros entre lo que se imagina y lo que se toca. Las imágenes de Bavcar tienen como origen su imaginación.

Hay que recordar que Sartre (1936) dice que la imagen no es una cosa, sino un acto, o sea: la consciencia de una cosa. Bavcar comenta que consigue mirar sólo lo que conoce pues así construye una representación interior: “não se percebe se não se pode formular uma linguagem, e enxerga-se só aquilo que se sabe.” (2000, 20)²⁶ Así como la concepción de imagen del filósofo francés, Bavcar también cree que sólo puede absorber una imagen o algún concepto que venga a dialogar con imágenes sí estas ya existen en su “diccionario de imágenes mentales”.

Él no sabe de una mujer de un país lejano, pero puede imaginarla a partir de las mujeres que conoció antes de perder la visión. De la misma manera, recordemos lo que Justo Villafañe dice: la imagen es un modelo de la realidad, así como la literatura u otra forma de expresión artística. Así, el proceso muy particular de Bavcar de producir sus imágenes está relacionado con lo que el autor propone: a partir de sus imágenes mentales, de sus combinaciones de recuerdos, palabras y sensaciones, Bavcar enseña al mundo sus modelos de realidad. Él dice (2001): “posso olhar com a memória psíquica das coisas”.²⁷

Vayamos ahora al análisis de esos “modelos de realidad” producidos por Bavcar. A partir de todo lo que fue colocado al respecto de las obras surrealistas aquí analizadas (“*Un perro andaluz*” y “*La persistencia de la memoria*”),

²⁵ “es imagen mental aquello que, en nuestros procesos mentales, no puede ser imitado por un computador que utiliza información binaria. La imagen mental es por lo tanto una especie de “fotografía” interior de la realidad, pero una representación “codificada” de la realidad (mismo que esos códigos no sean los de lo verbal).” (AUMONT: 1993,118)

²⁶ “no se percibe si no se puede formular un lenguaje, y verse sólo aquello que se sabe.” (2000, 20)

²⁷ “puedo mirar con la memoria psíquica de las cosas”.

busquemos huellas y reflejos de este movimiento en la obra de Bavcar. El fotógrafo comenta, en “*O verdadeiro valor do tempo*”, entrevista publicada en la revista “*Humanidades*” (2003), que “Há os sonhos que construímos com os olhos fechados, sem sono, que são aqueles do poeta, capazes de perceber, em pleno dia, as figuras vindas do além. Para mim, sonhar significa trazer luz aos espaços interiores infinitos.”²⁸ (2003,115)

Así como hacen los poetas con los ojos cerrados y el alma abierta a la imaginación creadora, Bavcar tiene sus ojos orientados hacia los sueños, se encuentra ubicado en la oscuridad, de donde saca imágenes de luz. Él comenta: “Se o dia e a noite estão em uma relação de igualdade, a imagem pertence equitativamente aos dois. Ainda que ela se situe a meio caminho, será apenas metade luz, metade escuridão.” (2005:154 y155)²⁹.

Así, él, una cámara oscura detrás de otra cámara oscura, surge como quien que comunica las formas de este mundo a partir de un punto en que no podemos ubicarnos. La imagen pertenece a la luz, pero también a la oscuridad. Como él comenta, que sin la oscuridad no podríamos mirar las estrellas. Fotografar es una manera de enseñar al mundo una parte de sus imágenes mentales: “Yo fotografío lo que imagino, digamos que soy un poco como Don Quijote. Los originales están en mi cabeza. Se trata de la creación de una imagen mental, y de la huella física que mejor corresponde al trabajo de lo que es imaginado”³⁰

Veremos más adelante que sus imágenes están inmersas en ese juego de contrastes. La noche y el día, la oscuridad y la luz. De la misma manera, vemos la oposición entre los sueños y la realidad. Si sólo se puede tener acceso al sueño del otro a partir de la descripción a través de palabras, de la misma manera Bavcar sólo puede tener acceso a sus imágenes a partir de las palabras de otras personas. Sus imágenes le llegan como esos sueños intangibles. Él dice: “Nunca se pode observar o sonho de outra pessoa se ela não o comunicar, assim também não poderei jamais ver minhas fotos com meu olhar físico, mas só ter uma representação verbal delas graças aos amigos benévolos.” (BAV-

²⁸ “Hay los sueños que construimos con los ojos cerrados, sin sueño, que son aquellos del poeta, capaces de percibir, en pleno día, las figuras venidas del más allá. Para mí, soñar significa traer luz a los espacios interiores infinitos “. En “*O verdadeiro valor do tempo*”.(2003). Entrevista de Bavcar a Eduardo Veras, Edson de Sosa y Elida Tessler.

²⁹ “Si el día y la noche están en una relación de igualdad, la imagen pertenece equitativamente a los dos. Mismo que ella se sitúe en medio camino, será apenas mitad luz, mitad oscuridad.”

³⁰ Texto capturado en la pagina web oficial del fotógrafo: <http://www.zonezero.com/exposicoes/fotografos/bavcar/> Acceso:17/04/2008

CAR:2003,175)³¹ Vamos a analizar lo que las fotografías de Bavcar – y los comentarios del autor en sus textos - tienen de semejanza con los temas que aparecen en las obras de Buñuel y Dalí. El surrealismo buscaba un camino para que el hombre sea más libre y se creía que ese camino pasaba por la liberación de las prisiones del inconsciente. La continua tentativa de alcanzar un espíritu libre y alejarse de la oscuridad, de la ausencia de consciencia están presentes en el manifiesto surrealista de Andre Bretón y en el discurso de Evgen Bavcar. El artista esloveno busca librarse de la lógica del pensamiento cartesiano. Para él, la separación entre el hombre y los objetos es una forma de castración moderna. Por su condición existencial, él construye otra relación con el mundo y las cosas del mundo. O sea, los objetos le surgen más cercanos, su mirada táctil lo aproxima del mundo, y consecuentemente, como no sabe la diferencia entre el objeto y la imagen del objeto, no se queda cerrado en el mero mundo de la visibilidad. Quizá la primera semejanza que se puede apuntar entre la obra de Bavcar y el movimiento surrealista sea esta búsqueda de liberación de las amarras de la consciencia. El contexto histórico en que estaban ubicados los artistas surrealistas tenía al descubrimiento del inconsciente como un gran acontecimiento y también a las teorías de Freud, así que esa búsqueda de la “libertad” pasaba por la investigación de los sueños. La obra de Evgen Bavcar surge a finales del siglo XX, inicios del XXI y tiene a la sociedad de la imagen como escenario. O sea, un mundo en que estamos cada vez más inmersos en simulacros y donde todo pasa a ser intercambiado a través de imágenes. Así que la “salida” que Bavcar orienta es esa: empezar a disminuir la distancia que la visión imprime y utilizar el cuerpo para percibir el mundo.

En la Figura 5³² vemos la mano de Bavcar reproducida varias veces sobre la cara de la modelo. Ese modo de acercamiento del objeto fotografiado trae la noción de la materialidad del cuerpo y del mundo. Como él autor dijo, la mirada más verdadera es esa que se puede hacer con las manos, así disminuye un poco la fuerza que la visión posee en sí misma.

Para realizar la imagen, el fotógrafo mide las distancias con las manos y lleva la cámara a la altura de la boca y así fotografía a las personas mientras él las escucha hablar. Con su mirada él no toca a la modelo, pero la ve desde muy cerca. En la figura 6, los ojos cerrados de la mujer fotografiada muestran la postura de comunión de la modelo con el fotógrafo, los dos hacen la misma inmersión en lo invisible.

³¹ “Nunca se puede observar el sueño de otra persona si ella no lo comunica, así también no podré jamás ver mis fotos con mi mirada física, sino sólo tener una representación verbal de ellas gracias a los amigos benévolos.” (BAVCAR:2003,175)

³² Imagen capturada en la página web oficial del fotógrafo: www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/ Acceso:17/04/2008



Figura 5:



Figura 6: Imagen presente en el libro de Evgen Bavcar, *Memórias do Brasil* (2003) São Paulo: Cosac Y Naify.

Podemos hacer una comparación entre la famosa escena de “*Un perro andaluz*” y el acto fotográfico de Bavcar. La navaja que corta el ojo de la mujer en el inicio de la película como ya se dijo puede ser asociada a la entrada en el

inconsciente, penetrar en el mundo de los sueños y cerrar los ojos para el mundo físico. Pues con la misma simbología se puede percibir en las fotografías de Bavcar: la apertura para ese mundo invisible. El contraste del blanco de la luna con el cielo negro y la necesidad de la oscuridad para que veamos la luna recuerdan lo que el fotógrafo dijo al respecto de la necesidad de existir la oscuridad para que consigamos ver la belleza de las estrellas. Benjamín Mayer Foulkes, en el texto “*El fotógrafo ciego*”, incluido en la página web oficial del fotógrafo³³, comenta que Freud propone la ceguera como un sustituto simbólico de la castración, o sea, el miedo de quedar ciego puede aparecer como el miedo de ser castrado. En “*El mal estar de la civilización*” (1930), Freud dice: Evidentemente, a beleza, a limpeza e a ordem ocupam uma posição especial entre as exigências da civilização... a utilidade não explica completamente esses esforços, deve existir algo mais que se encontre em ação” (FREUD:1930, 114)³⁴ La deficiencia visual, entonces, desordena esa “belleza y orden” necesarios para el “buen funcionamiento” de la civilización. Si con la ceguera se hace necesaria otra manera de ordenar el mundo, ¿qué manera sería esa? Seguramente, una que pueda atender a los mismos deseos de “imaginación del poder”, lo que los surrealistas buscaban. Jaques Aumont comenta que el concepto de lo imaginario muchas veces es comprendido como una *diegesis*, utilizando el concepto aristotélico, o sea, algo ficticio, interpretado.

“a noção de imaginário manifesta claramente esse encontro entre duas concepções da imagística mental. No sentido corrente da palavra, imaginário é o domínio da imaginação, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis. Praticamente é sinônimo de “fictício”, de “inventado”, apostado ao real (até mesmo às vezes ao realista). Nesse sentido banal, a imagem representativa mostra um mundo imaginário, uma diegese.” (AUMONT:1993,118)³⁵

³³ Ver el enlace: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/introsp.html> Acceso 17/04/2008

³⁴ Evidentemente, la belleza, la limpieza y el orden ocupan una posición especial entre las exigencias de la civilización... la utilidad no explica completamente esos esfuerzos, debe existir algo más que se encuentre en acción” (FREUD:1930, 114)

³⁵ “La noción de lo imaginario se manifiesta claramente ese encuentro entre dos concepciones de la imagística mental. En el sentido corriente de la palabra, imaginario es el dominio de la imaginación, comprendida como facultad creativa, productora de imágenes interiores eventualmente exteriorizables. Prácticamente es sinónimo de “ficticio”, de “inventado”, opuesto a lo real (hasta mismo, a veces, a lo realista). En ese sentido banal, la imagen representativa muestra un mundo imaginario, una diegese.” (AUMONT:1993,118)

La producción de esas imágenes interiores que pretenden instaurar un nuevo “orden” vienen muchas veces desde la comunicación de los deseos del Id, expuestos en los sueños (el nombre de la exposición virtual de Evgen Bavcar se llama *Espejo de los Sueños*). Entre las muchas imágenes que vemos repetirse entre las fotografías de Bavcar y las obras de Dalí y Buñuel, una que tiene gran fuerza es la imagen de la mujer como inspiración. Bavcar tiene siempre mujeres entre sus retratos y desnudos, Dalí retrató Gala, en “*Un Perro Andaluz*” vemos la búsqueda de la realización del deseo del hombre y la mujer, ésta como objeto de adoración, pues ella tiene las “llaves del inconsciente”. En las imágenes de Bavcar, las mujeres surgen como puntos luminosos entre las nieblas oscuras, como la representación del deseo propio de la noche.

Según Chevalier (2005), la noche es la imagen del inconsciente y es durante la noche que los deseos del inconsciente se liberan. Él dice: “Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida” (2005,640)³⁶ Las imágenes de Bavcar, espejo de sus sueños, así como la noche, traen la luz y la oscuridad, los deseos reprimidos de los sueños que salen a la luz con fuerte apelación erótica.



Figura 7:

Freud en su teoría de la pulsión de vida, creó el concepto de Eros, una referencia a la mitología griega, común en su obra así como en el mito de Edipo

³⁶ “Como todo símbolo, la noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta lo que vendrá a ser, y el de la preparación del día, de donde brotará la luz de la vida” (2005,640)

y otros más. Eros está relacionado a la idea de la fuerza que trae la pulsión de vida y del otro lado estaría el deseo de destrucción o pulsión de muerte. Eros es el deseo sexual, el amor y aún la fuerza que conecta las personas mentalmente, desde la imaginación. Bavcar dice que amar a una mujer es ponerla al lado de Eros y adoptar esa mirada erótica, o sea, la mirada aproximada. Mientras la mirada de los videntes es esa de la distancia, la mirada de los ciegos es la de la proximidad, una mirada de manos dadas con Eros. En *“Un perro andaluz”*, Buñuel critica los pudores y la “falsa moral” católica cuando la mujer sujeta una cruz con las manos y huye del hombre que la desea. El corto enseña la represión de la pulsión de vida en detrimento del orden y la moral. Se ve en esa escena que la pulsión de muerte o destrucción es más fuerte sobre la pareja. Mientras los insectos y lo putrefacto de la materia - moscas y hormigas – son temas presentes en las obras aquí analizadas, en la obra de Bavcar no se ve ninguna analogía de ese universo. En las obras surrealistas esos insectos representan los contenidos reprimidos del inconsciente, los que no tiene acceso a la luz.



Figura 8:

Un animal que está bastante presente en la obra de Bavcar son las golondrinas. Ésta tiene una simbología diametralmente distinta a los insectos de Dalí y Buñuel: ellas no se arrastran ni caminan por espacios sucios y oscuros, sino justamente al revés, traen la simbología de la libertad y sus vuelos representan la búsqueda de la luz. En la China antigua, las golondrinas estaban relacionadas a los ritos de fecundidad, en el día del retorno de las golondrinas (equinoccio

de la primavera) empezaba el periodo de fecundidad.³⁷ Haciendo una alusión al vuelo de las golondrinas con el cambio de las estaciones, el poeta brasileño Mario Quintana escribe: “María, mi amor es siempre el mismo, las golondrinas son las que cambian”.

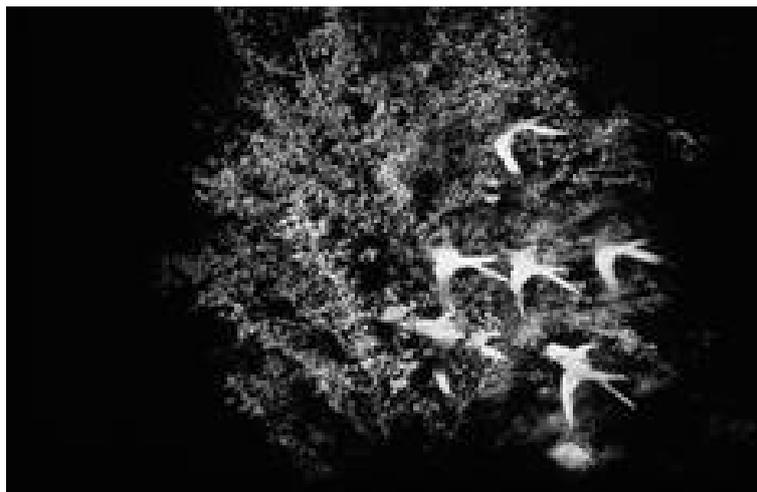


Figura 9:

Evgen Bavcar comenta que las golondrinas le recuerdan la búsqueda de la luz y, en los vuelos más altos, siempre existe más luz. Además de eso, él dice que ellas simbolizan, también, la elegancia de las mujeres³⁸. Él dice: “minhas andorinhas significam um desejo de luz, quando há muita luz elas voam alto, quando há pouca luz elas voam baixo. As andorinhas são um símbolo, um desejo de voar.” (BAVCAR:2001)³⁹. Bavcar realiza escrituras con la luz, así como etimológicamente la propia palabra “fotografía” significa. Él lleva sus imágenes a la luz desde las sombras. Son imágenes con zonas muy oscuras, como si ahí estuviera retratado el espacio de donde Bavcar saca sus imágenes mentales, puntos de luz entre las sombras. Un tema interesante que se observa presente en la obra “*La persistencia de la memoria*” y en las fotografías de Bavcar es el tiempo. No encontramos el tema en sus imágenes con símbolos

³⁷ Ver CHEVALIER, J y GHERBRANT, A. Dicionário de símbolos (2005) Rio de Janeiro: José Olympio.

³⁸ Ver vídeo colgado en la página web de la exposición oficial Espejo de los sueños: www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/

³⁹ “mis golondrinas significan un deseo de luz, cuando hay mucha luz ellas vuelan alto, cuando hay poca luz ellas vuelan bajo. Las golondrinas son un símbolo, un deseo de volar.” (BAVCAR:2001)

que le hagan referencia, pero sí en la construcción del discurso del artista y en su manera de capturar imágenes. Como hemos dicho, Bavcar se quedó ciego en dos accidentes consecutivos y entre ellos un lapso de ocho meses. La ceguera le llegó poco a poco. Así, él tuvo tiempo para poner en su cajón de recuerdos muchas imágenes, aunque él comente que “ocho meses es mucho y es poco”. Bavcar mira al mundo a través de su memoria psíquica. Tiene recuerdos de todos los colores e imágenes que hicieron parte de su vida hasta los once años. “Como dice Milan Kundera: “a memória necessita de um tempo”. “Eu tenho muito tempo para repetir uma imagem.” (BAVCAR:2001)⁴⁰

Dalí en “*La persistencia de la memoria*” muestra relojes blandos, el tiempo del inconsciente y la angustia con el pasar del tiempo. Bavcar lo concibe de una forma distinta. Como ya no consume más imágenes, tiene mucho tiempo para mirar el mundo pues lo hace desde su depósito de imágenes que lleva consigo. La construcción de su memoria no está contaminada por el tiempo fugaz de la imagen pues su percepción pasa por el tacto, olfato y los sonidos. Así, su memoria persiste, pero ésa no se deja ver, sino que le llega a través de lo doblemente invisible.

11. Consideraciones finales

Desde las incursiones en el tema de los sueños y el inconsciente se discutieron las obras surrealistas y se las comparó con el trabajo de Evgen Bavcar buscando los reflejos de éstas en las fotografías. Es perceptible que todas las obras aquí analizadas poseen grandes inspiraciones en el mundo onírico tan discutido por Freud. Todas las obras poseen la misma búsqueda de la “libertad de la consciencia” y esa libertad empieza en el conocimiento de los contenidos inconscientes.

Todos utilizan la libre asociación de ideas como recurso creativo. Se percibe claramente las interferencias de la fantasía en la realidad, las producciones no son procesos miméticos, sino que obedecen a una diégesis. En el caso del corto “*Un perro andaluz*”, la secuencia de escenas no obedece a ninguna lógica y, como sus realizadores comentaron, son imágenes de sueños.

En las fotografías de Bavcar los dibujos y interferencias que hace en sus imágenes – vemos el ejemplo de las golondrinas – muestran que la creación va más allá de las elecciones del encuadramiento, luz, foco, sino que después de la imagen ya revelada, prosigue el proceso creativo.

⁴⁰ . “Como dice Milan Kundera: “la memoria necesita de un tiempo”. “Yo tengo mucho tiempo para repetir una imagen.” (BAVCAR:2001)

El erotismo, gran característica del movimiento surrealista, es un tema recurrente en la película de Buñuel y en las fotografías de Bavcar. El tema de la mujer esta mucho presente en las obras de los tres artistas. La mujer aparece en sus imágenes como una salida al mundo “real” y una incursión en el mundo de los sueños y en el imaginario. Mientras en la película “Un pero andaluz” esa mujer aún es inalcanzable, para Bavcar es lo que se consigue mirar con las manos, como enseña la fotografía 6.

En el primer ejemplo, vemos la pulsión de muerte o destrucción tener más fuerza sobre los deseos de la pareja protagonista. Como se dijo, la crítica presente en el discurso del director no se la percibe en Bavcar, quizá porque pertenecen a momentos históricos distintos y, así, producen obras con “denuncias” también distintas. Mientras Luis Buñuel y Salvador Dalí afirman que sus obras tienen influencias en los sueños, Bavcar tiene en sus sueños una fuente de inspiración, pero también una manera de decir como percibe el mundo. Según Bavcar, al comunicar sueños el hombre utiliza la palabra, así como él hace para conocer el mundo en su alrededor. Bavcar utiliza el concepto de imagen mental para referirse a sus imágenes, o sea, su universo no es limitado al mundo onírico. Él solo fotografía lo que conoce. Eso es su imaginación: la mezcla de su memoria y percepción. Se confirma la hipótesis de que las fotografías de Bavcar poseen características surrealistas, pero se percibe, también, que ellas van más allá, pues al producir sus imágenes el artista tiene interferencias de las sensaciones del medio en que está inserto y en sus imágenes mentales. Desde los análisis, percibimos en la obra de Bavcar lo que Bergson afirma en su dialéctica, o sea, el cuerpo surge como instrumento de selección y es a partir del cuerpo que la imagen pasa a percepción. Bavcar utiliza de todo su cuerpo para construir una imagen fotográfica. La materialidad ejerce mucha influencia en su fotografía. Así, esa sería la diferencia entre el concepto de imágenes mentales que Bavcar utiliza en su trabajo y las influencias de sueños en la obra de Dalí y Buñuel: las imágenes para Bavcar le llegan desde una recombinação de sueños, memoria y sensaciones producidas por en medio.

12. Referencias bibliográficas

AUMONT, Jaques. (2002) *A imagem*. São Paulo:Papirus.

BAVCAR, Evgen. (2000) *O ponto zero da fotografia*. Rio de Janeiro: Funarte.

_____. (2001) Uma câmara escura atrás de outra câmara escura. In: Tessler, Elida (org.). *A invenção da vida – arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.

_____. (2003) *O corpo, espelho partido da história*. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *O homem-máquina. A ciência manipula o corpo*. Companhia das letras: São Paulo.

_____. *Memórias do Brasil*.(2003) São Paulo; Cosac & Naify.

_____. *A imagem, vestígio desconhecido da luz*. (2005)In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC.

BACHELARD, Gastón. *O ar e os sonhos*. (2001) São Paulo: Martins Fontes.

BOCK, Ana Maria. (1989) *Psicologias. Uma introdução ao estudo de psicologia*. São Paulo: Saraiva.

CHAUÏ, Marilena.(2003) *Convite à Filosofia*. São Paulo:Ática.

_____. (1984). *Repressão sexual: Essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense.

CHEVALIER, Jean & GUERBRANT Alain. (1988) *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympo.

DALI, Salvador. (1989) *Diário de um gênio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

FLUSSER, Vílem. (2001) *Una filosofía de la fotografía*. Madrid:Editorial Síntesis.

FREUD,Anna. (1986). *O ego e os mecanismos de defesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

FREUD, Sigmund. (1989) *Freud para todos*.

_____. *O mal estar na civilização*. (1930)In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmundo Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. *Escritores Criativos e Devaneios* (1908), In. *Gradiva de Jensen e Outros Trabalhos*, Rio de Janeiro, Imago, 1976. V.9, p.152.

- _____. Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen. (1907) In Gradiva de Jensen e outros trabalhos. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- GOMES, Álvaro Cardoso. (1994) *A estética surrealista. Textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas.
- ISAAC, Cláudio. (2002). Luis Buñuel: a mediodía. Colima: Conaculta.
- KANDINSKY, Wassili. (1986) *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barrai.
- LEROY, Klingsohr. (2004) *Surrealismo*. São Paulo: Taschen.
- NOVAES, Adauto. (2005) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac.
- RIVERA, Tania (2002). *Uma psicanálise para salvar o mundo. Desencontros entre surrealismo e psicanálise*. Correio da APPOA, 108, 32-35.
- SÁNCHEZ, Agustín Vidal. Dalí. (1994). Madrid: Alianza Editorial.
- SARTRE, Jean Paul. (2000) A imaginação. São Paulo: LPM Editora.
- VILLAFANE, Justo. (2000) *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.

Internet

- BAVCAR, Evgen. *Espejo de los sueños* (exposición virtual). Consultado en (17/04/2008) Página Web: www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar
- Un perro andaluz. Consultado en (04.15.2008) en <http://eoran.com/unchienandalou/>
- PINTO, Danielle. Photos. O portal da fotografia. O fotógrafo cego. Consultado en (04,23.2008) en http://photos.uol.com.br/materia.asp?id_materia=312.

Anexos

El Tránsito de la Virgen (Andrea Mantegna)

12.1. Retrato de Luis Buñuel (Salvador Dalí)



Figura 10:



Figura 11: