

Relaciones entre el método paranoico-crítico y la ciencia moderna¹

Tonia Requejo

En 1930 Albert Einstein mantuvo una conversación con Rabindranath Tagore sobre «La naturaleza de la realidad», que Ilya Prigogine recoge a propósito de la pintura de Arcimboldo². Para este científico Premio Nóbel y conocido de Dalí, la pintura de Arcimboldo, basada en las imágenes dobles, preconiza los planteamientos del siglo XX y, en particular, los desarrollados por los surrealistas, cuyas ideas no habrían triunfado en el ámbito científico de Laplace, o de la Ilustración.

La pintura de Arcimboldo puede leerse como una transformación constante que interpretaba al ser humano fuera del antropocentrismo geocéntrico del Renacimiento, para ubicarlo en un espacio más copernicano, donde lejos de ser el centro del mundo forma parte de él como un elemento más. Dalí bien podía compartir los pensamientos de Arcimboldo al defender que el hombre no estaba separado de la naturaleza, sino que formaba parte de ella³, ideas éstas que se avienen mejor a los conceptos que la ciencia maneja desde principios del siglo XX sobre la naturaleza y que ciertamente influyeron en el pintor catalán.

No es casual, por tanto, que, a su vez, los científicos de principio del siglo XX, vieran también en las imágenes dobles un material digno de atención. Para los psicólogos de la *Gestalt* –una escuela nacida en Alemania hacia 1912– estas imágenes probaban uno de sus principales argumentos con respecto a la visión, esto es, que la percepción es una experiencia autónoma integral, por lo que la entienden como un todo imposible de reducir a la suma de sus partes. Aunque Dalí no estuvo directamente relacionado con la teoría de la *Gestalt*, ésta estaba lo suficientemente divulgada como para que conociera algunas de sus imágenes-trampa e incluso, como veremos, las incluyera en su obra. Desde

¹ Los contenidos de este artículo forman parte de mi libro *Metamorfosis que publicará próximamente la editorial Edilupa (Madrid) con motivo del centenario de Dalí*.

² I. Prigogine, «Capturing the Ephemeral», en *The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century*, Milán, Grupo Editoriale Fabbri, 1987, pp. 333 y ss.

³ Crf. Pontus Hulten, «Three different kinds of Interpretations» en *The Arcimboldo Effect*, p. 28.

principios del siglo, los psicólogos de la *Gestalt* ensayaban ya con la metamorfosis de las imágenes diseñando sus propias trampas visuales o valiéndose de otras anteriores muy conocidas por producir en el observador perplejidad o sorpresa. Por ejemplo *L'Amour de Pierrot*, de 1905 es una imagen doble conseguida mediante la incorporación de elementos que aislados se leen como figuras tomando café, mientras que leídos como conjunto conforman una calavera. Obviamente Dalí se valió de esta doble imagen que a veces incluso reinterpretó con pocas alteraciones en su *Escena de café*, por poner un ejemplo visualmente obvio. Estas imágenes dobles actúan como las de Arcimboldo, pues como advierten los gestaltistas, obtenemos su significado cuando la vemos en su conjunto, como un todo, aunque estén visualmente constituidas por lo que podríamos llamar microimágenes en cuya percepción individual reconocemos también formas. Dalí utilizó este sistema de microimágenes en muchos de sus obras más célebres como la alegoría de *España*, donde si nos aproximamos podemos ver el cuerpo femenino estructurado a base de pequeñas figuras de jinetes (microimágenes) que pueblan el paisaje; mientras que si nos alejamos leemos la imagen como un conjunto que conforma un cuerpo femenino en desintegración progresiva.

El primer cuadro donde Dalí ensayó claramente con imágenes dobles fue en *Hombre invisible* una obra que, a juzgar por el tiempo que le llevó concluir (de 1929 a 1932) supuso una especie de laboratorio visual donde descubrió los principios más relevantes de lo que constituyó su método paranoico-crítico. Como el propio título del cuadro indica, la imagen de un hombre, que se extiende al lo largo de casi toda la tela, se vuelve visible o invisible dependiendo de si lo vemos diferenciado del paisaje (entonces aparece) o fusionado en él (desaparece). En el primer caso, las bolas de piedra que decoran la avenida del monumento en la parte superior derecha del cuadro, se convierten en los ojos de un rostro representado a base de más elementos arquitectónicos, combinados con otros del paisaje (como las nubes, que, por ejemplo, conforman el pelo del hombre). Mientras que en el segundo caso (cuando el hombre se hace invisible), leemos sus ojos como meras bolas escultóricas que decoran la arquitectura. Con esta doble lectura podríamos continuar integrando o diferenciando la forma del hombre: sus hombros (cuya parte izquierda se convierte en un torso femenino de espaldas y desnudo), sus manos (que tan pronto aparecen como dedos, tan pronto se convierten en los intervalos vacíos de los brazos del candelabro situado en primer plano) etc. Se trata, pues, de un paisaje an-

tropomórfico, considerado como el primer cuadro donde el artista practicó su método paranoico-crítico, y donde los elementos estructurales del paisaje pasan a convertirse en ojos, nariz, boca, cuello, brazos y torso de un sujeto que aparece y desaparece según leamos la imagen.

La ambigüedad de lectura de la imagen resulta de las relaciones visuales que el observador establece entre fondo y figura. Estas relaciones pueden llegar a estar prefijadas mediante el hábito de mirar, por el cual aprendemos la forma de una cosa y automáticamente la reconocemos de entre otras muchas. Ahora bien, puede ser que los contornos por los cuales leemos la cosa conocida (o que buscamos entre otras) presente ciertas ambigüedades que nos obliguen a rectificar la lectura, o en el peor de los casos a quedarnos sólo con una imagen allí donde hay otra. En este sentido, la *Gestalt* creó y recuperó lo que podríamos llamar jeroglíficos visuales, algunos popularizados en revistas y semanarios como entretenimientos. El del *Pato-conejo* es uno de los más conocidos: el conejo se torna en pato si leemos la imagen de izquierda a derecha, pues la dirección opuesta (de derecha a izquierda) marca una organización del esquema perceptual distinta que nos hace leer las orejas del conejo como el pico del pato. En resumen, en ambos casos podemos leer alternativamente una imagen u otra.

Para la *Gestalt*, como para Dalí, estas imágenes eran signos de oposición al mecanicismo cartesiano y al positivismo propios de la ciencia tradicional. Por tanto, rompían también con la predeterminación de la lógica aristotélica pues lejos de ver en ellas representada una sola cosa, vemos al menos dos. La lectura de la imagen por la que entendemos que si una cosa es B no puede ser A, no tiene ahora sentido, pues el observador experimenta la paradoja por la cual percibe con toda certeza la duplicidad simultánea: es al mismo tiempo B y A, esto es, pato y conejo.

La percepción se entiende aquí como una experiencia constituida por procesos dinámicos organizados según principios estructurales, esto es, la percepción se auto-organiza de acuerdo con instancias dinámicas que son internas a ellas. De ahí que tanto la *Gestalt* como Dalí, den un valor primordial al observador, y si bien la percepción es una experiencia del sujeto que no puede ser reducida al examen de los elementos que la componen físicamente (las percepciones no pueden descomponerse en sensaciones elementales) no por ello son imposibles de compartir. Al contrario, los procesos perceptivos, aun siendo subjetivos, son por todos compartidos, pues todos nos sentimos capturados por los mismos engaños. En otras palabras, Dalí comparte con la *Ges-*

talt el carácter dinámico de la percepción y, ciertamente se dejó fascinar por el extrañamiento que sus jeroglíficos visuales comportaban. De hecho, en su *Aparición de un rostro y un frutero en la playa*, todo un epíteto del método paranoico-crítico, introduce el *Pato-conejo* como un detalle en la parte inferior del cuadro, (a mano izquierda), si bien no altera la lectura del objeto mediante un cambio de ejes horizontal (de izquierda a derecha) como lo hace la imagen sobre la que se inspira, sino vertical. De arriba a abajo vemos al pato, de abajo arriba, al conejo. Pero lo que nos interesa destacar aquí, no es tanto la apropiación que Dalí hizo de este juego de formas, sino las consecuencias visuales y las implicaciones epistemológicas que acarrearán, y, éstas son muy significativas.

Prigogine advirtió que la pintura surrealista, y en particular, en mi opinión, concretamente la de Dalí, se ajusta a los avances científicos acaecidos desde principios del siglo XX hasta su actualidad. En sus escritos, Dalí cita la teoría de la relatividad propuesta por Einstein, por un lado y la teoría cuántica de Heisenberg por otro; ambas trazaron un horizonte de lo real incierto y múltiple que fue objeto de inspiración para Dalí⁴ en tanto que vio en ellas una desacreditación del mundo real semejante a la que él mismo estaba llevando a cabo con su pintura. «La relatividad einsteiniana no existe solamente en el ámbito de la geometría física, sino también en el mundo de las ideas y de la poesía», escribe Dalí, para quien su método paranoico-crítico es una prueba de ello⁵. En efecto, en cuadros donde los efectos visuales antes referidos se han llevado a extremos insospechados, el observador se enfrenta a un espacio no-euclidiano, es decir, a un espacio donde ni los acontecimientos, ni las cosas se ordenan según la geometría clásica, sino más bien, según las leyes de la relatividad y de la cuántica. En la geometría clásica, los pintores ordenan los acontecimientos mediante un tiempo encadenado y sucesivo: lo pasado, lo presente y lo futuro. De la misma manera, las cosas se ordenan en el espacio manteniendo una relación de lejanía-cercanía dentro del plano pictórico e imitando, así, la forma de visión euclidiana por la que las cosas más cercanas son más grandes que las más lejanas. En las obras paranoico-críticas no hay un antes ni

⁴ Dalí, *Confesiones Inconfesables*, Barcelona, Bruguera, 1975, p.389.

⁵ En varias ocasiones usa Dalí la teoría de la relatividad bajo el efecto del método paranoico-crítico, cfr. por ejemplo sus artículos: 1. «Apparitions aérodynamiques des Êtres-Objets» (*Minotaure*, nº 6, 1935, pp. 33 y ss.) donde plantea una versión paranoico-crítica del espacio tiempo que considera al margen del euclidiano; y 2. «Psychologie non-euclidienne d'une photographie» (*Minotaure*, nº 7, 1935, pp 56 y ss.).

un después, sino pura simultaneidad, y aunque aparentemente leemos una línea de horizonte que ordena los objetos según la cercanía o lejanía, ésta revela en seguida como una pura ilusión cuando al leer el cuadro los objetos más lejanos son traídos al plano principal para formar parte de otra imagen hasta entonces oculta. En *Aparición de un rostro y un frutero en la playa*, Dalí nos hace partícipes de esta ambigüedad espacial y temporal al plantearnos una lectura relativa del paisaje, pues tan pronto leemos un fondo de montañas con nubes a lo lejos (a mano derecha) como parte de éste se torna la cabeza de un perro que ocupa todo el primer término. De la misma manera, el lomo del perro se transforma en las peras que contiene el frutero y las vasijas caídas en la arena de la playa, en los ojos del rostro en el que se ha metamorfoseado el frutero a su vez; por no enumerar las casi infinitas imágenes dobles que pueblan la totalidad del complejísimo paisaje.

De hecho esas micro-imágenes que constituyen las imágenes dobles funcionan en base a un cambio de escala: si nos acercamos a verlas parecen una cosa y si nos alejamos, otra. Resulta, pues, tentador relacionar este cambio de escalas que afecta a la visión de lo real con esas dos grandes teorías que revolucionaron la ciencia: mientras la macrofísica de Einstein nos muestra un universo regido por un tiempo y un espacio relativo, la cuántica de Heisenberg, basada en el análisis de la microfísica, presenta unas leyes bien distintas: éstas que están regidas por la indeterminación y la incertidumbre de la materia subatómica. Así, ante los cuadros paranoico-críticos nos podemos preguntar sobre enigmas similares a los que Heisenberg se preguntó cuando realizó su célebre experimento al querer medir las partículas de la luz. Heisenberg se dio cuenta de que si utilizaba un medidor de partículas, la luz se comporta como tal, y si lo hacía con un instrumento de medición de partículas se comporta como partículas. En otras palabras, el medidor determinaba la naturaleza de aquello que medía, por lo que la realidad se bifurcaba en una multiplicidad de posibilidades. El cuadro de Dalí podría remitirnos a bifurcaciones similares, pues visualmente la lectura de la imagen deja de ser unívoca para abrirse potencialmente hacia una incesante metamorfosis ante la cual el observador se pregunta ¿Qué es? ¿Un frutero, un rostro, o un perro? Dependiendo de cómo leamos la imagen responderemos con una opción u otra, pero el caso es que todas son posibles y, lo que es más paradójico, suceden de manera simultánea. Como en el experimento de Heisenberg aquí el observador determina la medida de las cosas. Quizás ahora podamos entender mejor por qué los contornos no están en el dibujo sino en el ojo del observador.