

# DALÍ: UNA PERSPECTIVA NEUROBIOLÓGICA DE SU VISIÓN DE LA IMAGEN. HOMENAJE EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO



Dr. Antonio Martín Araguz.

## INTRODUCCIÓN

En el actual 2004 se cumple el primer centenario del nacimiento de Salvador Felipe Jacinto Dalí Domènech. Artista español dotado de formidable talento, dedicó con fanático tesón toda su vida a conseguir la fama y logró con creces la celebridad internacional, igualando –o tal vez superando– la de su admirado rival Pablo Picasso. Dalí se forjó una máscara exhibicionista, histriónica y ciertamente polémica con la que ocultó aspectos peculiares de su personalidad.

Para inspirar su valiosa y extensa obra artística, su exuberante imaginación explotó inicialmente desde el surrealismo –gracias a su genial y probablemente premórbida idiosincrasia– aspectos ignotos del campo de la percepción mezclándolos con elementos psicoanalíticos del inconsciente, creando y utilizando su famoso y nunca claramente explicado “método paranoico-crítico” (MPC), un procedimiento “irracional” con el que innovó la pintura, a la que trató como una iconografía en movimiento capaz de emular las imágenes emergentes del inconsciente. Dalí nos ha legado una forma de ver el mundo mirando hacia dentro, en vez de hacia fuera, y decía: “Saber cómo mirar un objeto a través de los ojos de la mente es ver con la realidad más objetiva”. Por su apasionada afición a la ciencia, su pintura, al albur del MPC, evolucionó durante las convulsas primeras décadas del siglo XX, en el ámbito del desarrollo de la neurobiología, el psicoanálisis y de la física moderna.

El objetivo de este trabajo es rendir tributo a la genial figura de Dalí en el centenario de su nacimiento, haciendo hincapié en los aspectos que de alguna manera podríamos denominar más “neurocientíficos” de su compleja personalidad y de su extraordinaria obra, destacando especialmente sus investigaciones en la “manipulación”, por medio de su arte originalmente surrealista, del numinoso campo de la percepción, de los mundos oníricos y del inconsciente psicoanalítico.

## SURREALISMO: VISIONES DEL INCONSCIENTE

Es imposible entender la obra daliniana sin conocer el trasfondo cultural de este movimiento de vanguardia. A lo largo del siglo XIX, los progresos técnicos, el desarrollo de la economía y el continuo avance de las ciencias habían forjado un tipo de sociedad occidental que se asentaba en una creencia que parecía firme e inmutable: la fe en el progreso de la ciencia como elemento imprescindible para un desarrollo humano que parecía ilimitado e incuestionable. Sin embargo, las teorías de algunos pensadores y científicos como Nietzsche, Einstein y Freud pusieron en cuestión la bondad del progreso basado en un desarrollo incontrolado de la técnica, la validez de principios éticos y morales no cuestionados hasta el momento y la importancia de la parte no racional de la persona, quebrando con ello la confianza y la seguridad de las, hasta aquel momento, optimistas sociedades de Occidente.

Los malos presagios, que auguraban que el desarrollo de la tecnología no tenía por qué ir necesariamente ligado al progreso y bienestar, se confirmaron plenamente en el período 1914-1918, durante el cual la llamada Gran Guerra sembró de horror y muerte todo el continente europeo.

Tras esta Primera Guerra Mundial nació un mundo distinto. Por un lado, la URSS, Italia, Alemania, España, y en menor medida otros países, vieron nacer y desarrollarse filosofías que dieron lugar al establecimiento de regímenes autoritarios (tanto de izquierdas, marxismo, como el fascismo de derechas); por otro, el sistema capitalista, basado en la iniciativa privada y la inhibición del Estado en la economía, entró en una profunda crisis con sus secuelas de paro y miseria, y por último, el sistema democrático sufrió un cierto desprestigio al ser incapaz de garantizar seguridad y bienestar. Todos estos profundos cambios no fueron ajenos al mundo del arte. A partir de entonces, el artista, en buena medida racionalista, academicista y confiado, dejó su lugar a otro con inquietudes distintas, más escéptico y receloso ante un porvenir incierto e inquietante. El nuevo artista reniega de la misión que hasta ese momento realizaban sus colegas: la de plasmar la realidad. Lo que le interesa, por el contrario, es trasladar a su obra sus inquietudes, su visión del mundo, sus sueños. En definitiva, el artista dejó de ser un fiel transmisor de lo que veía –lo que se reservaba a la fotografía– para convertirse en un creador. Aunque surgieron movimientos de diversa índole, todos tenían un denominador común: la convicción de que el arte debía encontrar nuevos

derroteros, liberarse de normas y formalismos pasados y ser el resultado de las vivencias e inquietudes de cada autor. A estos movimientos se les conoce como vanguardias del siglo XX; uno de ellos es el surrealismo, movimiento que nació oficialmente en 1924, con la publicación del Primer Manifiesto Surrealista, obra del escritor francés André Breton, donde curiosamente la pintura apenas fue objeto de atención. De hecho, los pintores que más tarde se integraron en el grupo mantuvieron, en principio, una cierta distancia, recelosos de perder su independencia.

En 1927, aparecieron una serie de artículos de Breton con el título de Surrealismo y pintura, donde trataba las vías por las que el pintor conseguía adentrarse en el mundo surrealista. El mecanismo por el que las ideas y las asociaciones de imágenes surgían rápidamente al exterior a través de la palabra, la escritura o la imagen de manera espontánea y fluida, sin hacer caso para nada de la coherencia y el sentido fue llamado automatismo. Así aparecieron diferentes técnicas en el campo de las artes visuales como collage, fotomontajes y frottage (procedimiento por el cual se pasa un lápiz sobre el lienzo extendido sobre una superficie rugosa), cuyos resultados eran la aparición de un conjunto de imágenes yuxtapuestas, en apariencia faltas de sentido. En cuanto a la vía de la exploración onírica, no se trataba del estudio de símbolos de los sueños, sino de la plasmación de ensoñaciones, que podían proceder de parte de uno o diferentes sueños. La complejidad del movimiento surrealista, que más que una doctrina era una toma de postura frente a la realidad que les tocó vivir, explica la variedad de estilos. Algunos se inclinaron por un surrealismo figurativo (De Chirico, Max Ernst, Magritte, Delvaux y el propio Dalí), otros como Masson, Miró y Tanguy optaron por la abstracción.

Dado que uno de los medios artísticos más explícitos para reflejar el mundo interior de un ser humano es el arte pictórico, no es de extrañar que hoy tiendan a asociarse los términos surrealismo y pintura. Este arte ha sido usado con tal fin por la Humanidad desde los tiempos prehistóricos, tal y como podemos comprobar observando las maravillosas pinturas rupestres realizadas por nuestros ancestros. Esta manifestación artística está íntimamente ligada a la subjetividad y el artista puede por este medio expresar sus emociones, sentimientos y actitudes respecto al mundo. Cuando expone su creación, el público aprecia e interpreta la obra también desde su subjetividad. Los diversos significados de la obra permiten interrelacionar intelectualmente al artista y al observador. Por otro lado, la percepción de una obra de arte es muy variable según los diferentes observadores, ya que en este proceso subyacen las motivaciones, emociones e intereses de los sujetos, que a su vez determinarán el significado dado a la obra, especialmente su contenido y los sentimientos que ésta despierte en ellos.

Aunque el propio Breton lo llegó a negar, el surrealismo, que no sólo abarca la pintura, sino también la literatura, el cine (Un perro andaluz, de Buñuel y Dalí) la fotografía, etc, nació estrechamente ligado al movimiento dadaísta. Surgido en la postguerra y con una decidida orientación nihilista, el dadá significó ante todo una abierta manifestación contra toda forma de arte tradicional, y llegó incluso al rechazo de cualquier forma de arte producida por formas convencionales. En este punto de rechazo y ruptura con el pasado se entronca con el surrealismo, que sustituyó el nihilismo dadaísta por una experimentación científica basada en cierta medida en las teorías psicoanalíticas. Esta conexión entre ambos movimientos explica que muchos de los componentes del dadaísmo (Ernst, Arp, Picabia, Ray) se adhiresen posteriormente al surrealismo y que muchas obras se puedan encuadrar perfectamente en ambos movimientos.

## SURREALISMO Y PSICOANÁLISIS

El surrealismo fue definido por el propio Breton como “automatismo psíquico puro, por el cual se propone expresar verbalmente, por escrito, o bien de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de cualquier preocupación estética o moral”. Los surrealistas criticaban la pérdida de la libertad de los creadores, dado que el pragmatismo, la rutina, el peso de la educación –en definitiva, “las buenas maneras”– coartan al individuo de tal manera que no es necesario que exista coacción física: la propia autocensura se encarga de limitar la capacidad de creación del individuo al no ser capaz de romper sus ataduras y dejar que la imaginación vague sin lazos ni trabas de clase alguna. El creador es, pues, “un alienado de la sociedad, de la que sólo puede librarse mediante la exaltación de lo irracional, de la locura, del sueño”; es

decir, mediante la oposición de “otro mundo” al establecido y dominado por las clases dirigentes.

Este mundo era explorado por el psicoanálisis en el inconsciente y Freud fue un autor idolatrado por los surrealistas, aunque la relación no era mutua, ya que el padre del psicoanálisis les consideraba “...unos locos integrales en un 95%, como el alcohol puro...”. Únicamente Dalí –que había estudiado con fruición la obra freudiana durante su estancia en la Residencia de Estudiantes– llamó su atención cuando le conoció en Londres el 19 de Julio de 1938 por medio de Stefan Zweig. En esta reunión, Freud examinó la obra *Metamorfosis de Narciso* y la comentó delante de sus invitados, viendo en la pintura elementos inconscientes hechos ya conscientes, materializados en formas simbólicas. El anciano psiquiatra vienés posteriormente murmuró en alemán, refiriéndose a Dalí: “Ese muchacho parece un fanático. No me extraña que haya una guerra civil en España si se parecen a él...”. En todo caso, la reunión con el padre del psicoanálisis fue una de las experiencias más importantes en la vida de Dalí, quien realizó un retrato del médico vienés, muy condicionado por su intuición previa de que su cabeza se parecía a la de un caracol (en realidad, representativo del “laberinto” de la mente, con el Minotauro del subconsciente encerrado en lo más profundo de ella). En todo caso, el dibujo muestra a un hombre cansado y enfermo, al que no le queda mucho tiempo de vida (en realidad, sólo un año más), hermosamente patético hasta el punto que Zweig impidió que el propio Freud lo viera.

### EVOLUCIÓN DE LA OBRA DALINIANA

Nacido en Figueras el 11 de mayo de 1904, murió 85 años después en Torre Galatea. Dalí se formó inicialmente en el Instituto de Enseñanza de Figueras, donde tuvo la fortuna de tener como profesor de dibujo al maestro malagueño Juan Núñez Fernández, que no tardó en darse cuenta de que tenía un alumno fuera de serie. Por influencia de su padre, don Salvador Dalí Cusí –a la sazón notario de Figueras– dotado de una fuerte y extravagante personalidad, en 1921 se trasladó a Madrid, donde se matriculó en la Escuela de Bellas Artes (hoy Real Academia) de San Fernando, y de donde posteriormente fue expulsado.

Una de las paradojas dalinianas es que, siendo uno de los artistas más surrealistas, también fue expulsado de las filas del grupo parisino. Fue precisamente durante su militancia entre los bretonianos (1927-1939) cuando Dalí logró la máxima originalidad artística y, a partir de 1940, su arte comenzó a declinar en originalidad, aunque no en espectacularidad. La segunda paradoja daliniana es que, a pesar de su inicial desprecio por el academicismo, su técnica de dibujo –aprendida con Núñez y en la Academia de San Fernando– resulta impecable, lo que justifica la gran popularidad de su obra. Posteriormente, Dalí redescubrirá el clasicismo de los maestros renacentistas (Rafael, Da Vinci) y otros “clásicos” (Momper, Vermeer, Millet...), que marcarían su estética futura.

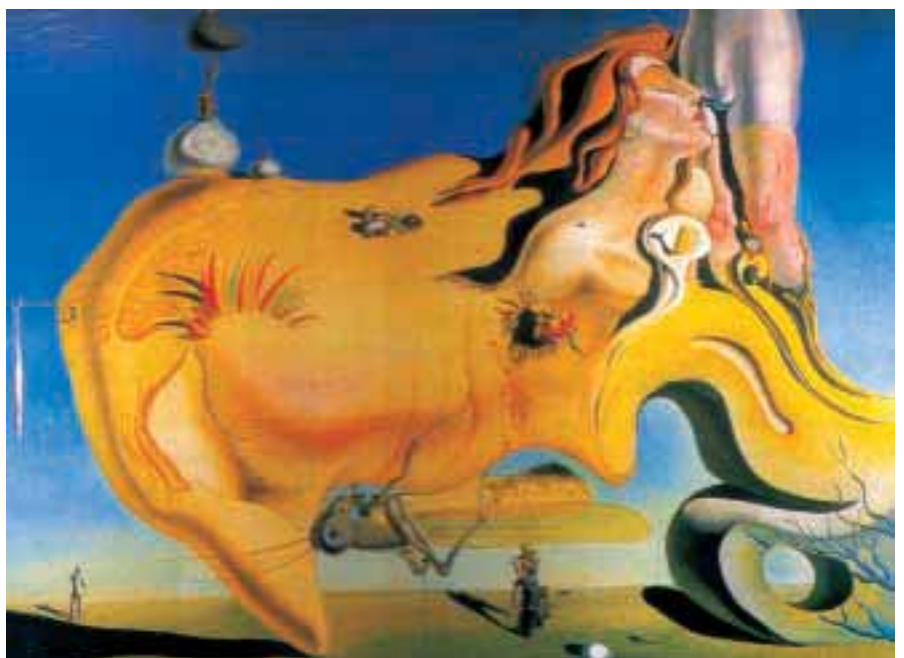
Repasando la biografía daliniana, es fácil darse cuenta de las peculiaridades de la personalidad paranoide y atramuntanada (expresión popular catalana que significa “tocado por la tramontana”, es decir, persona un tanto “chiflada”) de la rama familiar Dalí: Gal, su abuelo paterno, padeció una psicosis paranoica (creía que los altos cargos le perseguían y tuvo una vida querulante, hasta que se suicidó en segunda intentona a sus treinta y seis años, tirándose de cabeza desde un tercer piso de la Rambla barcelonesa). Su padre, el enérgico, impredecible e irascible notario, marcó la vida de Salvador Dalí, con algunos incidentes que éste recordaría toda su vida y plasmaría en numerosos cuadros; por ejemplo, el personaje con los calzoncillos manchados de excrementos de *El juego lúgubre* –que escandalizó a los surrealistas pensando en una posible coprofagia del genio– es un reflejo de un incidente vivido por Dalí niño cuando su padre tuvo una estival, involuntaria y diarreaica relajación del esfínter anal durante un viaje de regreso desde Cadaqués, su lugar de trabajo –entonces, como ahora, existía la figura del “Rodríguez”– a su residencia de verano. Encontrándose toda la familia en formación fuera de la casa, esperando la llegada del pilar de la vida social cadaquense, éste se bajó raudo del coche y, sin más prolegómenos, con voz tonante literalmente proclamó: “¡Me he cagado...!” (sic), desapareciendo ipso facto en el interior de la mansión. En otra ocasión, el respetable funcionario público dirimió sus diferencias con un cliente a puñetazo limpio, en paños menores y en medio de la calle; durante la pelea, quiso la provi-

dencia que el notarial miembro viril se saliera de la honesta custodia de sus paternos calzoncillos, teniendo tan descomunal tamaño –al menos en comparación con el del genio– que éste, impresionado, lo reflejó con animalesca crudeza en cuadros como *El enigma de Guillermo Tell*... Tampoco fue de ayuda para la maduración sexual del joven Dalí que el inefable don Salvador dejara ex profeso libros de venerología abiertos con expeditivas ilustraciones encima del piano familiar para que éste viera y temiera las consecuencias de la concupiscencia, lo cual explica el onanismo narcisista del genio, que nunca se recató de representar y proclamar sus problemas sexuales a lo largo de su vida. En fin, los caminos de la inspiración son insospechados.

Consideraciones psicoanalíticas aparte, por su relación con Gala, una extranjera liberada, casada y además rusa, y por un problema de comprensión de una de sus obras (su padre tuvo la poca sensibilidad artística de no entender el significado psicoanalítico de uno de los primeros cuadros de Dalí, que consistía en la frase “a veces escupo para divertirme sobre el retrato de mi madre muerta” puesta sobre un dibujo del Sagrado Corazón), el impertérrito y ya ínclito ampurdanés fue por tercera vez expulsado, esta vez del seno de la familia Dalí.

En la mítica Residencia de Estudiantes madrileña, el entonces tímido Dalí entabló amistad con Luis Buñuel, Federico García Lorca, Rafael Barradas y otros artistas, científicos y escritores. Durante este período inicial su pintura estuvo marcada progresivamente por influencias cubistas y metafísicas, como en *Naturaleza muerta* (1924, colección particular.) Por otra parte, es evidente la influencia de Picasso en el *Retrato de su hermana* (1925) o del *Retrato de su padre* (1925, Barcelona, Museu d'Art Modern), donde significativamente lo pinta con la mano “agarrándose los genitales”, inconsciente (¿o tal vez no?) muestra de cómo él veía la peculiar personalidad paterna. En otros cuadros parece inclinarse por un realismo parejo al del pintor catalán Feliu Elias. Dentro de la misma línea se sitúa la famosa *Cesta de pan* (1926, San Petersburgo, Florida, Museo Dalí). Es conocida la peculiar relación existente entre el poeta granadino, homosexual reconocido que amaba físicamente a Dalí, y las dudas neuróticas del pintor catalán, a la sazón onanista compulsivo que, según su autobiografía, no cedió a la concupiscencia del poeta. Esta peculiar platónica amistad, rota por la abrupta llegada de Gala, marcó obsesivamente a ambos artistas para el resto de sus vidas.

En 1925 llevó a cabo su primera exposición individual, en las galerías Dalmau de Barcelona. Hacia 1927 su obra manifiesta un cambio de orientación estética. También sus actividades adquirieron un tono más polémico y combativo, como la proclamación del Manifiesto groc junto a S. Gasch y L. Montanya (1928) o sus artículos en *L'Amic de les Arts*. En 1929 se estableció en París donde entró en contacto con el grupo surrealista, el cual –como sabemos– surgió como un movimiento de rebeldía. Dalí conoció a Picasso y Miró, se introdujo en los círculos parisinos y entró a formar parte del grupo surrealista liderado por Breton, relacionándose entonces con Paul Éluard, Max Ernst y René Crevel, entre otros. En 1929 conoció a la rusa (tártara) Elena Dimitrievna Diakonova, conocida por Gala, entonces esposa de Éluard, del



El gran masturbador (1929).



que se divorció para convertirse en la eterna Musa daliniana, lugar que hasta entonces había ocupado su hermana Anna María, con quien a partir de entonces –al igual que con el resto de su familia– mantuvo unas tormentosas relaciones.

Dalí creó su MPC para materializar las imágenes de la irracionalidad concreta, según su propia expresión y la del psicoanalista Jacques Lacan, que estudió el fenómeno del delirio desde un punto de vista daliniano: el fenómeno paranoico es ubicuo y comunicable y el delirio adquiere un carácter tangible e imposible de contradecir, inherente al pensamiento y percepción humanos. En sus obras, dotadas de una técnica extraordinaria gracias a la soberbia calidad de su dibujo y al hábil manejo del color (sus pinturas brillan con “luminosidad mediterránea”), abunda la mezcla de detalles provenientes de la observación de la realidad con otros símbolos originados en los sueños. Inicialmente Dalí siempre tenía a los pies de su cama un caballete con un lienzo preparado para plasmar las imágenes hipnagógicas o las ensoñaciones que recordara tras un despertar en fase REM; en suma, gestó una primitiva forma de trance autoinducido que le permitiera hacer posible el numinoso giro del lado oculto de la mente hacia lo visible. Evidentemente, esto exigía una destreza y rapidez prodigiosas, lo que explica la enorme complejidad y prolifidad de la obra daliniana. Pero este método de conquistar lo irracional por medio de los sueños, parcialmente basado en la idea de la producción automática y la libre asociación liberada la mente de todo control de la razón, era válido para los escritores, no para los pintores: lo pintado no es el sueño, sino su representación narrativa consciente, aunque no sea racionalmente comprendida. Por eso Dalí abandonó este método y creó su famoso MPC.

Según reflejan sus escritos, el genial ampurdanés probablemente era capaz de representar imágenes eidéticas a voluntad, ya que plasmaba en sus telas, sin modelo alguno, representaciones pictóricas recreadas por su prodigiosa imaginación. Su Vida Secreta, refiriéndose a la visión de las imágenes pareidólicas vistas en las manchas del techo de su escuela infantil, nos dice: “Cómo de los irregulares contornos mohosos veía surgir imágenes cada vez más concretas, detalladas y realistas. A fuerza de hábito, podía metamorfosear la imagen en otra cosa. Lo más asombroso de este fenómeno (que había de ser la clave de mi estética futura) era que una vez vista una de estas imágenes podía siempre volverla a ver sólo con quererlo, y no sólo en su forma original, sino casi siempre corregida y aumentada de tal modo que su mejoramiento era instantáneo y automático”. Lo más interesante es que, según él mismo y para sorpresa de sus admiradores americanos, no necesitaba consumir ningún tipo de sustancia alucinógena para crear estas imágenes sorprendentes. Para él, pintar estas escenas era una frenética forma de conservar la cordura... “La única diferencia entre un loco y yo, es que yo no estoy loco...”, repetiría ad nauseam.

El resultado de su periodo surrealista es un conjunto de imágenes delirantes, a veces desagradables, enigmáticas o escatológicas, pero siempre sorprendentes. Obras de estos años son, El gran masturbador (1919), Retrato de Paul Éluard (1929) o Persistencia de la memoria (1931, Nueva York, Museo of Modern Art), así como los trabajos preparatorios para otra película co-realizada con Luis Buñuel: la muy polémica L'âge d'or. En 1934 realizó los primeros estudios del cuadro Premonición de la guerra civil española (Filadelfia, Museum of Art). De los grandes maestros del Renacimiento tomó el estudio de las proporciones y la temática religiosa, patentes en obras como El Cristo de san Juan de la Cruz (1950, Glasgow, Art Museum), La Madona de Port Lligat (1945, Wisconsin University), Leda atómica (1949, Figueres, Museo Dalí), Equilibrio interactivo de una pluma de cisne (1946), Cabeza rafaelsca estallando (1951) o Corpus hipercúbico (1954, Nueva York, Museum of Modern Art). En la década de los cuarenta, ante el escándalo del grupo surrealista, el artista figuerense comenzó a manifestarse plenamente a favor del arte del Renacimiento, inspirándose especialmente en la obra de Rafael, Vermeer y Da Vinci. En este periodo residió en Estados Unidos (1940-1948), alcanzando entonces su consagración artística e internacional. Sin embargo, para la mayoría de los críticos del arte, la obra de Dalí comienza a declinar tras su expulsión del grupo en 1939, cuando inicia su largo exilio en EEUU, donde aún realiza algunas obras interesantes y comienza su obsesiva afición por las cuestiones pecuniarias (motivo por el que Breton le apodararía Avida Dollars).

Tras su regreso a España en 1948, al acabar la Guerra Civil, Dalí deja de ser surrealista para transformarse en un showman oportunista que preconizaría, en la época más dura de la dictadura, actitudes reaccionarias frente a una postmodernidad mal entendida. Aceptó subrepticamente lo que la política franquista impuso como valores hispanos tradicionales (Régimen, Patria e Iglesia Católica), que él supo hábilmente reconducir, reconciliando su desconcertante “delirio” a través de consignas políticamente correctas para el Régimen. Su obra se transformó en una reflexión constante entre la visión

fenomenológica (real) y la psíquica, y su espíritu se transmutó en un egocentrismo recalcitrante, transformado en una especie de delirio artificial con el que hábilmente eludía todo pronunciamiento respecto a la realidad sociopolítica del momento. Dalí, nutriéndose de lo realizado durante su época surrealista, inició tras su regreso del exilio un proceso de “autocanibalismo” que transformó su genio en una regurgitación constante de su pasado, creando una imagen mítica de sí mismo que rayaba el esperpento, pero que le hizo extraordinariamente “famoso” en el mundo entero.

En la década de los cincuenta, en su conocido Manifiesto Místico, escribió de forma muy elocuente: “En 1951, lo más subversivo que puede ocurrirle a un exsurrealista son dos cosas: 1ª. Volverse místico y 2ª. Saber dibujar; estas dos formas de vigor me han sobrenido conjunta y al mismo tiempo”. A partir de entonces comienza su llamada etapa mística y nuclear, caracterizada por el tratamiento de temas religiosos y relacionados con descubrimientos científicos, en especial la mecánica cuántica y la física nuclear. A partir de los años sesenta, la obra daliniana retoma la obsesión por los misterios de la percepción visual y la investigación de la tercera dimensión le abre las puertas de un nuevo campo de creación y a sus especulaciones ópticas. Dalí combinó y adaptó su técnica artística a la tecnología científica puntera del momento, trabajando con instrumental óptico de última tecnología, y prosiguió su constante investigación de las ideas y percepciones del mundo de la ciencia en pos de la cuarta dimensión, y a través de las mismas creyó encontrar una salida al estancamiento del mundo del arte. En esta época trabajó extensamente en el efecto estereoscópico y holográfico. Posteriormente aplicaría a su obra la teoría de las catástrofes del matemático René Thom (a quien dedicaría su obra póstuma) y al desarrollo de las ciencias de la complejidad y de los sistemas disipativos no-lineales del Nobel Ilya Prigogine, con quienes mantuvo estrecha amistad, manteniéndose desde entonces en contacto con los más destacados científicos del momento.

#### LA METAMORFOSIS “DALIRANTE”

Bajo la angustiosa omnipresencia obsesiva de la idea del sexo y de la muerte (Eros-Tanatos), ya hemos visto como uno de los aspectos fundamentales de los escritos e iconografía daliniana es su obsesión por las transformaciones y equivalencias de la imagen. Su extenso trabajo sobre los aspectos más sorprendentes de la percepción visual supone un interesante campo de estudio desde el campo de la neurobiología, entendiéndose el sentido daliniano y lacaniano de “paranoia”, al margen de lo psicopatológico, como un elemento intrínseco del pensamiento y de la percepción.

Desde 1932 (a partir del dibujo Metamorfosis paranoica del rostro de Gala) predominan formas simbólicas que se repetirán a lo largo de su obra, como los famosos relojes blandos del cuadro La persistencia de la memoria (creados durante una crisis de jaqueca inducida tras ingerir una fondue con queso Camembert, y que le hicieron mundialmente famoso, al suponer el Nobel Ilya Prigogine una interpretación de la idea einsteniana de la relatividad espaciotemporal), las muletas (objeto que de niño le impresionó al encontrar una en el desván de la casa paterna y que suponen el apoyo de la realidad frente al delirio) y los cajones (elementos de marcado significado sexual psicoanalítico).

Conforme fue desarrollando el MPC comienza la explotación obsesiva de su fascinación por la doble imagen, las ilusiones pareidólicas y anfibólicas, los objetos invisibles y los constructos estereoscópicos, que despierta en los observadores de su obra la imaginación y la percepción de nuevas imágenes sorprendentes, tanto a partir de lo real como de lo imaginario.

La percepción es una experiencia constituida por procesos dinámicos autoorganizados según principios estructurales de acuerdo a instancias dinámicas internas con procesamiento neural en paralelo en sistemas booleanos basados en las teorías de la “lógica borrosa” y de los sistemas termodinámicos disipativos no-lineales. Dalí, manipulando la imagen, logra en su obra hacernos partícipes de un delirio perceptivo, de forma que lo que vemos es tangible e imposible de contradecir. El fenómeno “dalirante” es inherente al sistema de pensamiento y percepción humanas (en este sentido, esta peculiar forma de delirio daliniano-lacaniano es equiparable al término “ilusión óptica” de la Gestalt). Así, la obra de Dalí otorga un valor primordial al observador y hace honor a su frase “El auténtico artista no es el que está inspirado, sino el que es capaz de inspirar a los demás”. En sus cuadros la percepción delirante –o dalirante–, siendo un hecho subjetivo, es un fenómeno objetivo y también compartido, pues todos nos sentimos capturados por los mismos “engaños” perceptivos. Así, el MPC se nos revela como algo más que un juego de imágenes visuales: con estos tropiezos de la visión descubrimos que las cosas son más de lo que parecen. Su pintura ofrece una alternativa a la percepción de lo real y nos abre un mundo donde las imágenes y los pensamientos fluyen al son de una metamorfosis continua.



Torero alucinógeno (1968-1970).

## LOS ORÍGENES DE LAS METAMORFOSIS DALINIANAS

Para encontrar los orígenes de esta obsesión daliniana por la metamorfosis perceptiva, evidenciamos en primer lugar una interesante conexión entre Leonardo da Vinci, Freud y el propio Dalí. El psiquiatra vienés publicó un ensayo sobre el cuadro Santa Ana, la Virgen y el niño basándose en notas autobiográficas donde Leonardo narra sus experiencias oníricas soñando con un buitre. Tras una serie de razonamientos encadenados, Freud concluye que el cuadro constituye una fantasía homosexual pasiva, dado que al ser hijo ilegítimo, Leonardo soñaba con esta ave, que simbolizaba la sustitución de la madre al sentirse de niño solitario por la falta del padre. Este proceso mental debió atraer la atención de Dalí y aplicó en su interpretación del Angelus de Millet (otra de sus obsesiones) un discurso derivado del freudiano.

Las interpretaciones visuales del genio renacentista fueron decisivas para Dalí, quien conocía el célebre Tratado de la Pintura (1651), donde Leonardo insta a los artistas a encontrar figuras en las manchas o contornos informes que se encuentran en las paredes sucias o en las nubes, que tras ser observadas durante un rato revelan formas reconocibles. Ya hemos visto como estas ilusiones pareidólicas (imágenes creadas a partir de objetos de contornos borrosos o poco definidos, como las manchas de tinta del test de Rorcharch) fueron narradas por Dalí al describir las posibilidades "alucinatorias" de las manchas de humedad que había en la bóveda de su clase escolar de la Escuela Municipal de Figueras, que sirvieron de base a su MPC. Asimismo, de joven disfrutaba buscando las representaciones pareidólicas en las nubes, algo que podemos hacer cualquiera de nosotros con suficiente paciencia e imaginación: "Las nubes me ayudaban a proseguir mis sueños despierto. Tumbado en el balcón, miraba, rodeado de una luz deslumbrante, pasar olas espumosas del cielo. Senos, nalgas, cabezas, caballos, elefantes, desfilaron ante mis ojos..." Las pareidolias percibidas por Dalí en su juventud, donde nombra elementos iterativos de su arte posterior, le permitieron manejar a voluntad su percepción de la realidad. Al añadir su memoria de paisajes y su capacidad eidética, mediante el MPC en su cerebro se proyectaban inconscientemente estructuras que se organizaban de acuerdo a los principios perceptivos.

Pero hubo algo más que marcó el futuro de Dalí niño; la escuela de su infancia estaba dirigida por un profesor excéntrico llamado Esteban Trayter Colomer (1851-1920), un hombre intelectualmente muy inquieto, tan ferviente discípulo de Darwin que hasta llamó Darwina a una de sus hijas. Trayter

poseía un peculiar museo casero, donde acumuló todo tipo de cachivaches traídos de sus numerosos viajes por todo lo largo y ancho de este mundo. Uno de tales artilugios fue algo que marcaría para siempre la joven e inquieta mente del Divino: se trataba de un estereoscopio francés con juegos de diapositivas dobles fabricadas en París por la empresa B.K. Photographie. Este estereoscopio produjo en Dalí niño (tendría entre 4 y 6 años) tal indeleble impresión, que relató en Vida Secreta: "...las pinturas (estereoscopias) sólo podían compararse a las metamorfosis de las imágenes llamadas "hipnagógicas" que se nos aparecen en el estado de "semisueño". Fue en este maravilloso teatro del señor Trayter donde vi las imágenes que habían de conmoverme más hondamente para el resto de mi vida."

Las pareidolias y la estereoscopia fueron para Dalí el material primario utilizado luego como mecanismo de asociación entre el entorno "real" y los elementos provenientes de la vida psíquica, es decir, la base de su MPC. Concentró estas alteraciones ilusorias de la percepción en las relaciones gestálticas que se producen entre "fondo y figura", siendo las responsables fundamentales de sus famosas anamorfosis, anfíbolias, imágenes dobles y ecoicas, cuyo estudio constituye el objetivo esencial de este artículo. Pero no podemos olvidar otro elemento, probablemente el más esencial en el desarrollo del complejo sentido artístico del genial figuerense. Nos referimos al peculiar paisaje de su querida Cadaqués, que por su idiosincrasia de granitos o areniscas en proceso de erosión, materializaba a la perfección el principio de la "metamorfosis paranoica". Estas formas rocosas, bautizadas por los pescadores de Portlligat con nombres explícitos ("el Camello", "el Monje", "la Mujer Muerta", "el Rinoceronte"... , etc.) fueron posteriormente plasmadas más o menos ocultas en numerosos cuadros. Dalí observó en su infancia las fantasmagóricas formas del paisaje rocoso del Cabo de Creus, "dalirando" con las rocosas imágenes irregulares que se metamorfoseaban en objetos conocidos, hasta el punto que dijo una vez "que su paisaje mental se parecía a las rocas fantásticas y proteicas del Cabo de Creus". Posteriormente, Dalí quedaría hondamente impresionado al saber que "el sublime Gaudí" había visitado Creus en su adolescencia y se "había nutrido de las rocas suaves y barrocas, duras y góticas de ese paisaje divino". No es de extrañar que finalmente Dalí terminada construyendo su casa en la aldea de pescadores de Portlligat, al pie del Cabo, ni que Creus se convirtiera en el escenario clave de su pintura.

## DALÍ Y SU INTERÉS POR LA CIENCIA

Hemos visto cómo Salvador Dalí fue un hombre de muchas inquietudes, parecido a un moderno personaje renacentista. Una de ellas era el mundo científico, tal como nos muestran tanto su obra, que se desarrolla en varias etapas condicionadas por sendos avances científicos, como el legado de su vida (TABLA 2). En su biblioteca se encuentran más de un centenar de libros, con anotaciones y comentarios en los márgenes, sobre diferentes aspectos científicos: física, mecánica cuántica, origen de la vida, evolución, matemáticas... Sabemos que al final de sus días estaba muy interesado en Breve historia del tiempo, la famosa obra de Stephen Hawking, además de en la teoría de las catástrofes del matemático René Thom y la ciencia de la complejidad (teorías del caos) de Nobel Ilya Prigogine, con quienes mantenía una gran amistad. También estuvo suscrito a muchas revistas científicas que le hacían estar continuamente al día. De esta forma, a través de su obra podemos realizar un recorrido histórico por los acontecimientos científicos de este siglo, al menos por los que le impresionaron especialmente.

Desde el punto de vista neurobiológico, la psicología de la forma (Gestalt) estudió desde principios del XX los fenómenos fisiológicos y psicológicos que subyacen en la percepción y la relación del sujeto con el medio. Sabemos que algunos conceptos fundamentales de la Gestalt fueron utilizados por Dalí en el desarrollo de su obra artística, y la década de los treinta está marcada por el interés por las dobles imágenes, anfíbolias (imágenes resultantes de las relaciones visuales que el observador establece entre fondo y figura) y otras ilusiones ópticas, que no abandonaron a Dalí a lo largo de su obra.

La primera doble imagen que pinta es El hombre invisible, de 1929. Otros ejemplos son: Durmiente, caballo, león, invisibles, de 1930; Rostro paranoico, de 1935; España, de 1937, y El enigma sin fin, de 1938. En 1940 comienza a interesarse por la teoría cuántica de Max Planck. En este año pinta la obra Mercado de esclavos con la aparición del rostro de Voltaire, uno de los temas más recurrentes de su obra posterior. En 1945, la explosión atómica de Hiroshima impresiona tanto a Dalí que comienza el período nuclear o atómico de su obra, con Idilio atómico y uránico melancólico, de 1945. Otras obras de esta época son: Equilibrio intraatómico de una pluma de cisne, de 1947; La desmaterialización de la nariz de Nerón, de 1947, y Las tres esfinges de Bikini, de 1947. En 1949 estudia ávidamente el Tratado de la divina propor-



ción de Luca Pacioli. Es el año en que pinta Leda atómica, obra que requirió un gran desarrollo matemático y a la que dedicó muchas horas de análisis y estudio.

En la década de los cincuenta, influido por las teorías atómicas, comienza la pintura corpuscular, que desemboca en la mística nuclear. Dalí explica sus elementos en una tournée por Estados Unidos. En 1954 pinta la obra Figura rinocerónica del Alisios de Fidias, donde ya se manifiesta su obsesión por el cuerno del rinoceronte, construido aquí según una espiral logarítmica perfecta. En 1958, en el catálogo de la exposición celebrada en la galería Carstairs de Nueva York, Salvador Dalí escribe el texto Manifiesto Antimateria, en el que “modestamente” declara: “Estoy estudiando; quiero encontrar la manera de transportar mis obras a la antimateria. Se trata de la aplicación de una nueva ecuación formulada por el doctor Werner Heisenberg (...) Esta es la razón de que yo, que sólo admiraba a Dalí, comience a admirar a este Heisenberg que se parece a mí”. Algunas obras de este período son: La Madonna de Portlligat, de 1950; Assumpta corpuscularia lapislazulina, de 1952; Galatea de las esferas, de 1952; Corpus hipercúbicus, de 1954; Retrato de Gala con síntomas rinocerónicos, de 1954; Santo rodeado de tres mesones pi, de 1956; Naturaleza muerta viva, de 1956, etc.

En el período comprendido entre 1962 y 1978 es cuando su obra se ve realmente influida por el impacto de la ciencia. La primera parte se centra sobre todo en la genética, concretamente en el ADN y su estructura. Como ejemplo, la obra Galacidalacidosoxyribonucleicacid, de 1963. En 1965 comienza a despertarse su interés por la holografía y también por el arte tridimensional. A lo largo de esta década continuará explorando este último campo y asimismo la obra de Gerard Dou (1613-1673), en cuyas telas pretendió haber descubierto imágenes estereoscópicas. Es interesante la anécdota donde se relata que Dalí y Amanda Lear visitaron en París una exposición de este discípulo de Rembrandt, donde observaron que no sólo había dos versiones de la mayoría de las pinturas reproducidas, sino que ambas eran ligeramente distintas, de lo que Dalí coligió que Dou buscaba un efecto estereoscópico, y que no podía ser una coincidencia que el científico Cornelius van Drebbel, contemporáneo de Dou en Leyden, hubiera diseñado aparatos de óptica, entre ellos algún artificio aún no documentado que, al igual que los anaglifes (gafas estereoscópicas con un cristal rojo y otro verde) de moda en los años setenta, permitieran ver los cuadros de forma tridimensional. Recordando el “teatro mágico” de su antiguo maestro Trayter, a partir de entonces Dalí empieza a trabajar con la lente de Fresnel, ensayada por la NASA, para elaborar estas imágenes. En 1971, a raíz de la concesión del premio Nobel a Denis Gabor por sus trabajos sobre el láser, Salvador Dalí se interesa por la holografía, y en 1972 realiza su primera exposición de hologramas en la prestigiosa galería Knoedler de Nueva York, donde se presenta el que lleva por título ¡Holos! ¡Holos! ¡Velázquez! ¡Gabor! (este holograma también fue presentado en el Teatro-Museo). De la década de los setenta podemos destacar las siguientes obras, todas ellas estereoscópicas: Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas



El gran paranoico (1936).

por seis espejos verdaderos, de 1972-1973; Dalí levantando la piel del Mediterráneo para mostrar a Gala el nacimiento de Venus, de 1977; La mano de Dalí retirando un vellocino de oro en forma de nube para mostrar a Gala la aurora desnuda muy, muy lejos por detrás del sol, de 1977. También La armonía de las esferas, obra estereoscópica en un solo elemento, y En busca de la cuarta dimensión, de 1979. En los años ochenta, y hasta el fin de sus días, todo lo que Salvador Dalí hace se centra en el fenómeno de las catástrofes del matemático René Thom. Muestra de ello son las obras de esta época: Tratado de escritura catastrofiforme, de 1982 (29 páginas manuscritas), y El rapto topológico de Europa. Homenaje a René Thom, de 1983.

## DALÍ: HIEROFANTE DE LA CIENCIA FUTURA

En el simposio que bajo el título “Cultura y ciencia: determinismo y libertad”, que organizado por la Facultad de Física de la Universidad de Barcelona y patrocinado por el propio Dalí, se celebró en 1985 en su propio Teatro-Museo, se debatió sobre seis ponencias magistrales acerca del papel del azar en la ciencia, dictadas por los más altos especialistas en Física, Matemáticas, Astrofísica y Química de la época. Los coloquios, precedidos por las ponencias, estaban dirigidos por Jordi Wagensberg, director del Museo de la Ciencia de Barcelona. El anciano y enfermo Dalí seguía con atención la jornada mediante un equipo de vídeo instalado en su habitación de Torre Galatea. Según comentó entonces Lluís Racionero al diario Avui: “Dalí recomendó a Thom y a Prigogine que hicieran las paces, lo cual demuestra que siguió atentamente los debates...”.

Con motivo del ingreso del pintor en calidad de miembro asociado extranjero en la Académie des Beaux-Arts del Instituto de Francia, pronuncia el discurso titulado “Gala, Velázquez y el vellocino de oro”, en el que habla del ADN, Heisenberg, Descartes y René Thom. A la pregunta: “¿Por qué tanto interés por la ciencia?”, Dalí responde: “Porque los artistas casi no me interesan. Creo que los artistas deberían tener nociones científicas para caminar sobre otro terreno, que es el de la unidad”. En un momento en el que lo más importante en el mundo científico era la especialización, Dalí ya defendía una postura que hoy se ha convertido en un tema de debate muy importante: la unidad (lo que ahora se conoce como Ciencia de la Complejidad).

Podemos decir que en la obra de Dalí nos enfrentamos a un mundo no-euclidiano, donde el espacio-tiempo es relativo y las cosas no se ordenan según la geometría clásica, sino más bien según las leyes de la relatividad y de la incertidumbre cuántica. Adelantándose a la concepción unificada y no cartesiana actual de la ciencia, Dalí utilizó su sorprendente genio para mostrarnos su peculiar visión de la imagen, de la que nos hace partícipes. En su obra gráfica nos revela –a veces crudamente– que nuestra engañosa percepción puede hacernos conocer el mundo de diversas maneras –siendo todas ellas posibles aunque nuestro “cuadrículado” cerebro a veces se oponga a verlas– creando esta sensación de delirio que, en honor del genio, proponemos que se denomine “percepción dalirante”.

Sin duda, la visión inteligente de la obra daliniana supone un interesante reto para la moderna neurobiología.

## TABLA 1. PERÍODOS DE LA OBRA GRÁFICA DALINIANA

- Periodo Surrealista (1922-1939).
- Periodo Nuclear (1940-1957).
- Periodo Microfísico (1958-1960).
- Periodo del DNA (1963-1975).
- Periodo holográfico y estereoscópico (1971-1988).
- Periodo de la Teoría de las Catástrofes (1988-1989).

## TABLA 2. MANIPULACIONES PERCEPTIVAS EN LA OBRA DE DALÍ

- Anamorfosis (pareidolias).
- Imágenes dobles.
- Imágenes anfóbicas.
- Imágenes ecoicas.
- Constructos estereoscópicos.
- Trompe l'oeil.
- Combinaciones de los anteriores.