



Amorín, Graciela
Pareidolia
Taller de Investigación: Lengüajes VIII, 2019
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2019

Pareidolia

Graciela Amorín

RESUMEN: Nunca terminará lo que podemos representar: manchas de humedad que son paisajes, nubes que discuten, árboles que cuando despertamos nos miran con ojos vacíos de hojas, seres lácteos que desde el fondo de las cacerolas nos piden que no los lavemos del mundo, e incluso algún sueño que no desea ser olvidado al despertar.

PALABRAS CLAVE: casualidad, mancha, inconsciente, dadaísmo, surrealismo.

Intervención: 23 de julio

Vidas convergentes

Busqué en Internet el significado preciso de esta palabra pero al parecer todavía no ingresó en el diccionario de la Real Academia.

En Wikipedia dice que la Pareidolia es un fenómeno psicológico donde un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible.

Cuando leí esa definición ya no estuve segura de que fuera acertado titular así lo que voy a decir, pero quizás lo erróneo sea suponer que en la pareidolia se trata siempre de un error. A menos que tenga otro nombre que desconozco, creo que imaginar, por ejemplo, formas de ovejas en las nubes que se les parecen, no es un error sino, más bien, una asociación de ideas. O un resultado de aquello que, en palabras de Herbert Read, es

necesario imaginar como “una fuerza constante, un instinto ciego que va caminando a tientas hacia la luz, buscando una ranura en el velo de la nada y descubriendo formas significativas” (Read 1957: 15).

Lacan habla de este tema en el Seminario 19, cuando se pregunta qué es el sentido. Lo relaciona con el deseo, con el placer que el otro provoca, “y que en una zona más noble, incluso se lo denomina arte. (...) Pues bien, si confiamos en Leonardo, que haya una mancha de moho es una buena oportunidad para transformarla en madona. O en atleta musculoso. Esto es incluso más adecuado, porque en el moho siempre hay sombras, huecos. Es muy importante darse cuenta de que sobre las paredes hay una clase de cosas que se prestan a la figura, a la creación de arte, como se dice. La mancha en cuestión es lo figurativo mismo” (Lacan 2012: 72).

En estas invenciones, cuando descubrimos en una mancha o en la naturaleza algo a lo que damos un sentido, “el significado de un significante proviene siempre del lugar que el mismo



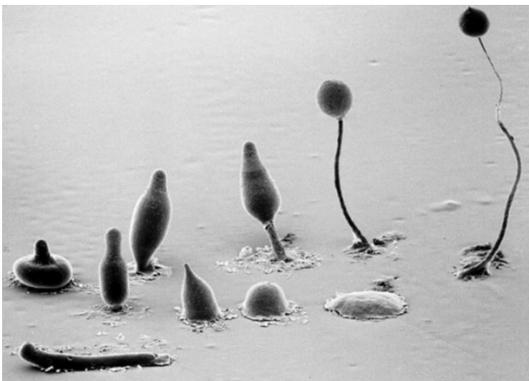
Amorín, Graciela
Pareidolia
Taller de Investigación: Lenguajes VIII, 2019
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2019

significante ocupa en otro discurso” (Lacan 2012: 75).

Tratándose del moho, tal discurso podría ser el científico o el universitario, quizás, centrado en lo artístico. Hay quien piensa, dice Lacan, que todo lo que ocurre puede explicarse a partir del número, el álgebra, las funciones, la topología, etc. Y que lo que mancha el muro, el moho, es la vida misma. Pues la vida comienza en el moho (Lacan 2012: 74).

Los artistas impresionistas y más aún los dadaístas y surrealistas, coinciden con la época, dentro de la historia de las artes plásticas y de la literatura, en que vivió James Joyce (1882-1941). Muchos de ellos habían leído el libro *“La interpretación de los sueños”*, publicado por Freud en 1900. *“El sueño se convierte en paradigma de toda imagen del mundo, en el cual realidad e irrealidad, lógica y fantasía, trivialidad y sublimación de la existencia forman una unidad insoluble e inexplicable”* (Hauser 1964: 475).

Busqué en Internet información sobre el moho, para Lacan origen de la vida, y encontré esta imagen, bajo el título: *“La asombrosa inteligencia del moho del fango”* (Parra 2009).



Moho del fango (Parra 2009)

Quizás el pintor Ives Tanguy (1900-1955) conoció ampliaciones del moho similares a esta para su larga serie de paisajes más bien desérticos. Pero en las criaturas del moho del fango parece haber más camaradería que entre las de Ives Tanguy.

Los hongos no pertenecen al reino animal ni al vegetal y por eso los biólogos han inventado para ellos el reino fungi. En la página web donde encontré esta imagen dice que este moho fue entrenado, con éxito, por un científico japonés llamado, Toshiyuki Nakagaki para encontrar, en un laberinto, el camino de salida más corto, salir y conseguir alimento. También dice allí que esto es *“la inteligencia emergente, la misma que guía a las colonias de hormigas o al crecimiento de las ciudades”*.

Me extrañó que las ciudades humanas fueran creciendo merced a una inteligencia similar a la de un moho.

La época a la que pertenecieron los contemporáneos de James Joyce fue la época de *“La desintegración de la forma en las artes”*, título de un libro de Erich Kahler editado en inglés en 1968 poco después de la primera mitad del siglo XX y fecha, también, de la revolución juvenil francesa del mayo de 1968, a cuyos muros pintados, probablemente, se refiere Lacan.

No todos los pintores de esa época se pueden inscribir dentro del conjunto más paradigmático del surrealismo. La compartieron con los pintores que continuaron el camino iniciado por Cézanne, que derivó en el cubismo y en el arte abstracto.

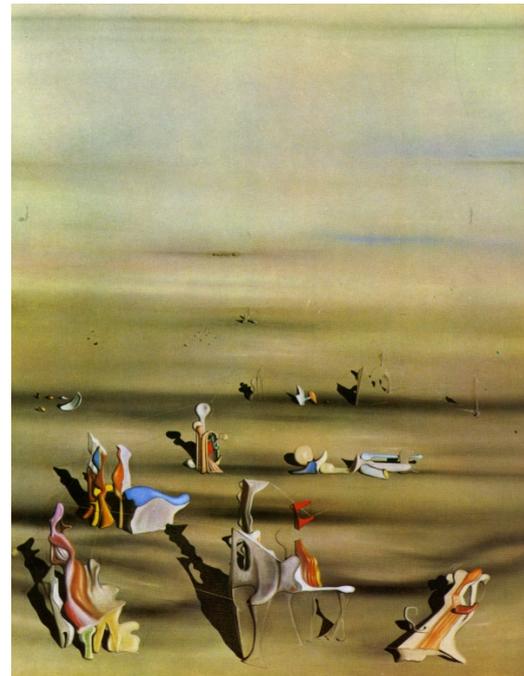
Freud y Marx compartieron con ellos parte del tiempo de sus vidas, pero fueron quizás quienes más influyeron, aunque desde distintos puntos de vista, o distintos discursos, en la mentalidad de la época y sus consecuencias.



Amorín, Graciela
 Pareidolia
 Taller de Investigación: Lengüajes VIII, 2019
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2019



Ives Tanguy, *Escape into life*



Ives Tanguy, *El tiempo amueblado*.

Fue la época del inicio de las luchas obreras de 1848, la de las dos guerras mundiales, la que culminó con las dos bombas atómicas lanzadas en Japón.

Hugo y Leonardo

El escritor Víctor Hugo (1802-1885), muy valorado como tal, que vivió sus 83 años dentro del siglo XIX, fue un precursor en cuanto al trabajo a partir de manchas, en su caso, de tinta.

Su implicación política le supuso una condena al exilio durante los veinte años del Segundo Imperio Francés (1852-1870).

En uno de los escritos con los que se presenta el catálogo de una exposición de dibujos de Víctor Hugo titulada “*Caos en el pincel*”, que tuvo lugar en el Museo Thyssen

Bornemisza en el año 2000, se puede leer lo siguiente, referido a la época de su exilio en la Bahía de Guernsey:

“Para los contemporáneos que le admiraban, sus hermanos fueron Edipo, Prometeo y Demóstenes, también ellos “faros” y al mismo tiempo seres aislados. (...) La inmovilidad del observador se evade paso a paso con el amplio aliento de los elementos que lo rodean, anticipando con ello la trayectoria hacia el infinito que James Joyce trazaría medio siglo más tarde para su Stephen Dedalus” (Hofmann 2000: 24).

He aquí algunas de las obras realizadas por Víctor Hugo a partir de manchas de tinta:



Víctor Hugo, *Mancha*



Víctor Hugo, *Manchas y collage*



Víctor Hugo, *Manchas encajes*



Amorín, Graciela
Pareidolia
Taller de Investigación: Lengüajes VIII, 2019
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2019

Más de cuatro siglos antes, lo que había escrito Leonardo sobre las manchas en las paredes, en su “Tratado de la pintura” era lo siguiente:

“Quiero insertar entre los preceptos que voy dando una nueva invención de especulación, que aunque parezca (...) casi digna de risa, no por eso deja de ser muy útil para avivar el ingenio a la invención fecunda: y es, que cuando veas alguna pared manchada en muchas partes, o algunas piedras jaspeadas, podrás, mirándolas con cuidado y atención, advertir la invención y semejanza de algunos paisajes, batallas,

actitudes prontas de figuras, fisonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas: porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones.” (Da Vinci 1975: 33).

Se puede suponer que Leonardo se referiría a una cosa parecida a esta mancha de humedad:



Mancha de humedad en la pared de una vivienda debida a pérdidas en las cañerías del agua.

No es difícil encontrar, en la vida cotidiana, otras imágenes casuales sugerentes. Quizás no todas puedan considerarse bellas si es verdad la definición de Rainer María Rilke:

“Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar” (Trías 1996:17).

A continuación pueden verse algunas:



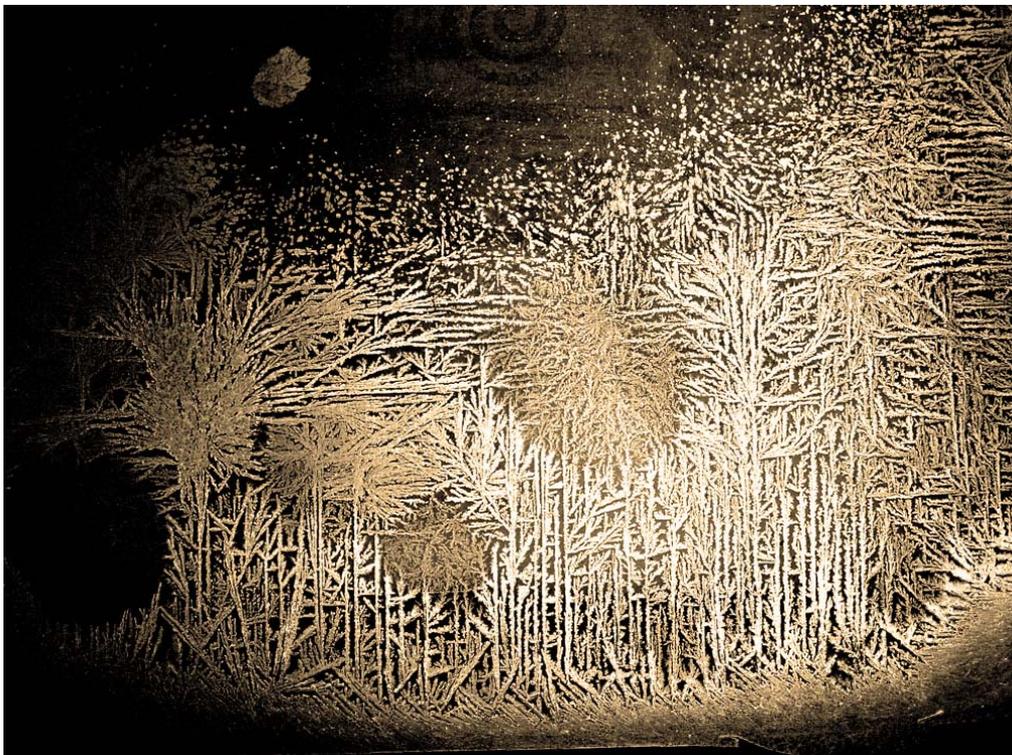
Amorín, Graciela
Pareidolia
Taller de Investigación: Lengüajes VIII, 2019
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2019



Restos de café con leche en el fondo de una cacerola.



Rostro decalcomaniaco



Restos de sosa cáustica sobre superficie pulida



Amorín, Graciela
Pareidolia
Taller de Investigación: Lengüajes VIII, 2019
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2019



Efectos de la humedad en una pared subterránea



Decalcomanía



Mancha en el interior de una tapa de pintura



Fondo de cacerola con restos de café con leche



Amorín, Graciela
Pareidolia
Taller de Investigación: Lengüajes VIII, 2019
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2019



Resto de nata en fondo de cacerola negra (que parece representar a un pez atrapado por una bolsa de polietileno)



Mancha creada con papeles arrugados y tinta



Amorín, Graciela
Pareidolia
Taller de Investigación: Lenguajes VIII, 2019
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2019

Pareidolia y paranoia

Así había pensado, en algún momento, titular este trabajo. Las dos palabras suenan parecidas, aunque no tienen la misma importancia en cuanto a mi exposición de hoy.

Pero del mismo modo en que formas accidentales en manchas producidas por moho (o papeles arrugados y mojados en pintura sobre superficies pulidas o cualquier objeto en determinada posición, o desde cierto punto de vista) sugieren algo conectado con nuestro psiquismo, una idea persecutoria producida por un comentario o conducta de otro ser humano puede dar lugar a suposiciones más o menos elaboradas respecto a una intención del otro. Algunas veces pueden formar parte del guion de vida de quien se persigue con lo que ve u oye, pero en otras ocasiones puede ser que tenga algo de verdad, como lo que nos hace reír al oír o leer una broma. Quizás haya una relación entre las manchas, interpretables o no, con los dos otros, el inconsciente y el social, cuya presencia no siempre sabemos cómo interpretar.

Pero “el yo no es algo unificado sino más bien un desorden de identificaciones imaginarias que reaparecen sucesivamente en la experiencia analítica. El yo para Lacan es originariamente una trampa y está constitutivamente en un registro que lo empuja a la rivalidad y la agresividad: o yo o el otro, la agresividad es constitutiva del ser humano por la forma en que se produce desde el principio. (Castellanos 2018).

El escrito “La agresividad en psicoanálisis” define la agresividad como constitutiva del sujeto y termina ubicando al psicoanálisis mismo como una paranoia dirigida. (...).” (Lacan 1998: 102).

“Es decir que la dimensión de la paranoia, del malentendido, la encontramos en la misma estructura del sujeto independientemente de si se trata de una neurosis o de una psicosis.” (Castellanos 2018).

Dadaístas y surrealistas

La época a la que pertenecieron los contemporáneos de James Joyce fue la de “*La desintegración de la forma en las artes*”, la del título del libro de Erich Kahler que reúne, en tal desintegración, la de todas las formas de expresión artística.

Hugo Ball nació en 1886 y murió en 1927. Fue el primer fundador, y una de las figuras principales, del dadaísmo. Inventó los poemas fónicos. Con el tiempo se convirtieron en la principal forma de expresión de los artistas dadaístas que se enfrentaban así “*a una lengua devastada e impracticable por culpa del periodismo.*” (Dietmar 2008:12).

En la imagen hay un texto que resulta difícil comprender. Y hay allí un hombre, gesticulando:



Amorín, Graciela
 Pareidolia
 Taller de Investigación: Lengüajes VIII, 2019
 Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2019



gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
 gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
 gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
 gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban
 o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo
 gadjama rhinozerossola hopsamen
 bluku terullala blaulala loooo

Hugo Ball, «Gadji beri bimba», primera estrofa

Mallarmé, otro dadaísta, sostenía que del mismo modo como Flaubert quería que la novela fuese estrictamente objetiva, por lo que rechazaba toda intervención personal de parte del autor, así también el poeta “entusiasta” debía desaparecer del poema concluso.

“La sugerencia de Mallarmé encontró su realización en el “Finnegans Wake” de Joyce, mas en un sentido diferente. Con Joyce, la ignición de las palabras a través de su confrontación fue sustituida por su asociación “cuasi –autónoma” a través de sonidos con los que se producía una concentración de significados.”(Kahler 1968:85)

André Bretón retoma, en “El amor loco”, el consejo que daba Leonardo da Vinci en su “Tratado de la pintura”. Da por sentado que no ha sido comprendido en cuanto a la elección de inspiración subjetiva que implica, más allá de la técnica en sí.

“En esta dimensión particular ella contiene el “surrealismo”. El surrealismo no ha partido de ella; se la ha encontrado en su camino y, con ella, sus posibilidades de extensión a todos los

dominios que no son los de la pintura. Las nuevas asociaciones de imágenes que propiamente suscitan el poeta, el artista o el sabio tienen de comparable que toman prestada una pantalla de una textura particular, sea esta textura concretamente la de un muro decrepito, la de una nube o cualquier otra: un sonido persistente y vago vehicula, en exclusión de cualquier otro, la frase que tenemos necesidad de oír cantar.”

“Allí -si su interrogación vale la pena-, puestos en fuga todos los principios lógicos, le saldrán a su encuentro los poderes del “azar objetivo” que se burlan de la verosimilitud. Sobre esta pantalla todo lo que el hombre quiera saber está escrito en letras fosforescentes, en letras de “deseo”. (Bretón 2018: 110-111)

Esa actividad ha sido denominada, a veces, *paranoica*. Distintas personas, con deseos diferentes, pueden interpretar de modo distinto lo que ven en una mancha. Pero cuando al hombre medio se le propone una interpretación verosímil por la abundancia de restos *ópticos* que pone en juego, suele



Amorín, Graciela
Pareidolia
Taller de Investigación: Lengüajes VIII, 2019
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2019

aceptarla, “*pues si conserva cierta frescura de sentimiento experimenta un placer cándido en el hecho de compartir la ilusión de otro.*” (Breton 2018: 112).

Luis-Salvador López Herrero comienza su libro sobre Salvador Dalí recordándonos que el surrealismo, brote desbordante de espíritu vital durante la Europa de entreguerras, siempre ha reconocido en la obra freudiana su brújula. Pero:

“En definitiva, los surrealistas, al proclamar la omnipotencia del deseo y la legitimidad de su realización, se mantienen fieles en todo momento al principio del placer, mostrándose ciegos, en este sentido, a ese más allá del principio del placer que Freud vaticina como límite de la condición humana.” (López Herrero 2004: 20)

Dalí antepone su pensamiento paranoico al automatismo bretoniano, da prioridad al control de lo inconsciente y se opone, a la vez, a la realidad consciente configurando las imágenes dobles o múltiples en las que se basa su método paranoico-crítico. Considera que

“todo su trabajo no es más que la aplicación de la teorización freudiana con relación a los sueños, de acuerdo con el modelo de las leyes del inconsciente y el mecanismo de la represión en las neurosis formulados por Freud.” (López Herrero 2004: 153)

Estas dobles imágenes son la base del método paranoico-crítico creado por él después de leer “*La interpretación de los sueños*” de Freud. Pero no sabía explicarlo.

Embajadores de lo irrepresentable

Cuando Lacan, en sus últimas enseñanzas, trata de nombrar a lo consciente de otros modos, por ejemplo “hablante ser” o

“cuerpo-mente” es por apartarlo del discurso científico para el cual, ahora, lo que más vale es la imagen de lo que se está investigando. Estos otros nombres que le dio a lo inconsciente son más difíciles de captar como un supuesto inconsciente presente en imágenes a las que la persona investigada dé lugar, pero por razones desconocidas que pueden no tener nada que ver con lo que se llama inconsciente (Chorne 2017: 45).

El discurso científico no puede captar lo real del goce. Puede intervenir físicamente en múltiples ocasiones para erradicar la misma o diferentes anomalías a lo largo de los años, en el mismo paciente, sin captar nunca nada del orden del goce que las esté provocando o aumentando y que, quizás, podrían tratarse de modo más efectivo.

A ese ser nuestro no se lo puede abarcar con tecnologías y mediciones.

Miriam Chorne plantea que la posición lacaniana, en cuanto a la escisión entre el ojo y la mirada, es opuesta a la consideración de la conciencia como fundamento del sujeto y a la percepción como su base.

Desde la perspectiva psicoanalítica, el sujeto no es transparente para sí mismo sino absolutamente opaco.

En el seminario de Lacan sobre “*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*”, él se ocupa de la relación entre la imagen y el vacío. En las páginas sobre “*La esquizia del ojo y la mirada*” anuncia que “la próxima vez” hará una introducción a lo esencial de la pulsión escópica. Esa vez siguiente la dedicará precisamente a la anamorfosis, el tema con el que continúa el escrito “Entre lo visible y el vacío” (Chorne 2017: 48).

Respondiendo a una pregunta, Lacan dice que la esquizia entre el ojo y la visión permitirá agregar la pulsión escópica a la lista de las pulsiones y darse cuenta de que Freud coloca a la mirada en primer plano en “*Las*



Amorín, Graciela
Pareidolia
Taller de Investigación: Lenguajes VIII, 2019
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2019

pulsiones y sus destinos”. Allí muestra que no es homóloga a las demás por ser la que elude de una manera más completa el término de la castración (Lacan 1995: 84-85).

A la pareidolia se la puede considerar como la capacidad atrapa-mirada de una mancha casual debido a las asociaciones a las que, como un sueño, esta invita. Los surrealistas, en general, privilegiaban aquello cercano a una mancha casual.

Breton pregunta, en el “*Primer manifiesto del surrealismo*”: “¿Cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?” En esta frase puede sintetizarse uno de los puntos de enlace entre Freud y el surrealismo: el del sueño. “Pero aquí no se trata solo de las vanguardias del sueño, sino también del sueño de las vanguardias”.

Con el apelativo irónico de “señores lógicos” se critica el racionalismo positivista del siglo XIX, el reduccionismo de la realidad que ha llevado a una limitación de la experiencia, a excluir de ella a lo fantástico, y propugnado

un auténtico “odio hacia lo maravilloso”. En este sentido, bien puede decir Breton que “somos los creadores de los restos de los naufragios” (Molinuevo 2002: 191).

Volviendo al artículo sobre lo visible y el vacío y al *Seminario 11* de Lacan, aquí él define a la perspectiva como una técnica que permite construir imágenes de la realidad a partir de la óptica geométrica. Señala que en cierto momento predominó en Occidente la perspectiva monofocal y centrada. Pero no fue la única e incluso se utilizó su distorsión o su inversión (Lacan 1995: 94).

Lacan señala que en el mismo momento aparece también la inversión de la perspectiva por la anamorfosis y se pregunta por qué será que el pintor quiere una imagen deformada. Su respuesta hace intervenir el placer que produce. Si el espectador sale de la sala y echa una última ojeada desde una posición casi paralela al cuadro, la imagen incomprensible se reconoce como la de una calavera.



Hans Holbein el Joven, *Los embajadores*



Amorín, Graciela
Pareidolia
Taller de Investigación: Lengüajes VIII, 2019
Círculo Lacaniano James Joyce, Madrid, 2019

Bajo la imagen lujosa de “*Los embajadores*” flota algo absolutamente verdadero y reconocible si uno logra verlo.

No suele ser así en la pareidolia. Lo que aparece por casualidad no remite a una verdad oculta sino a una imagen reconocible.

En cuanto a las manchas, las imágenes sugeridas son reveladas por la subjetividad del observador, que puede desear transformarlas en obras artísticas.

Agradecimientos

A Blanca Samaniego por aportar sus medios técnicos y su presencia, para coordinar la exposición verbal con la visual, durante la presentación de este trabajo en la sede de la ELP y por el posterior diseño gráfico de lo visto y dicho.

Bibliografía

- Bretón, André. 2018. *El amor loco*. Alianza, Madrid.
- Castellanos, Santiago. 2018. Paranoias y Locuras de la vida cotidiana. Blog de Santiago Castellanos (15/02/2018). (Disponible en: <http://santiagocastellanos.es/paranoias-y-locuras-de-la-vida-cotidiana/>)
- Chorne, Miriam. 2017. Entre lo visible y el vacío. *Letras Lacanianas* N°14, ELP, Madrid.
- Da Vinci, Leonardo. 1975. *Tratado de la pintura*. Goncourt, Buenos Aires.
- Elger, Dietmer. 2008. *Dadaísmo*. Taschen-El País, Madrid.
- Hauser, Arnold. 1964. *Historia social de la literatura y el arte II*. Guadarrama, Madrid.
- Hofmann, Werner. 2000. *Víctor Hugo “caos en el pincel...” dibujos*. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.
- Kahler, Erich. 1968. *La desintegración de la forma en las artes*. Siglo XXI, México.
- Lacan, Jacques. 1995. *El seminario, Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques. 1998. *Escritos 1. La agresividad en psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques. 2012. *El seminario, Libro 19, ... o peor*. Paidós, Buenos Aires.
- López Herrero, Luis Salvador. 2004. *La cara oculta de Salvador Dalí*. Síntesis, Madrid.
- Molinuevo, José Luis. 2002. *La experiencia estética moderna*. Síntesis, Madrid.
- Parra, Sergio. 2009. La asombrosa inteligencia del moho del fango. *Xataka Ciencia*. (Disponible en: <https://www.xatakaciencia.com/biologia/la-asombrosa-inteligencia-del-moho-del-fango>).
- Read, Herbert. 1957. *Imagen e idea*. F.C.E., México.
- Trías, Eugenio. 1996. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona.