

LA REPRESENTACIÓN

Y

EL UNIVERSO

ALBERTO CARROGGIO



A. Carroggio (1996) *La Maja* 162x97 cm. Barcelona, propiedad del autor, (detalle)

Sirva esta ilustración como muestra de que los conceptos expuestos en este ensayo tienen un desarrollo práctico.

Este trabajo está dedicado a aquellos que ignoran los modelos de comportamiento al uso y siguen su propia línea de pensamiento. Siempre he creído que la representación en la pintura exige del pintor una mente equilibrada y libre de compromisos ajenos.

ÍNDICE

1. Presentación	4
El dibujo	7
La pintura	11
2. El Universo en la mente	
I	13
II	17

PRESENTACIÓN

Una vez más, voy a desarrollar el tema de la visión de la realidad desde el punto de vista del pintor. La verdad es que me divierto escribiendo y ¡claro! una vez que lo tengo escrito, no lo voy a tirar a la papelera. Soy un buen pintor y, a menudo, oigo decir que los pintores desarrollan su trabajo, porque tienen un don, por pura inspiración. Sorolla dijo que le había costado veinte años pintar como él quería; desde luego, el suyo debía ser un don un poco lento. Podemos creer que algo dependería de su inteligencia cuando estuvo veinte años cavilando sobre el tema. Sobre la pintura todo el mundo puede dar su opinión, claro que, sin tener en cuenta que es un oficio que ha tardado muchos siglos en desarrollarse y que muy pocos pintores han conseguido dominar.

Mis inicios como alumno, en la que era la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, fueron, iba a decir traumáticos, pero no es para tanto, simplemente fueron sorprendentes. Venía de un colegio en el que podía preguntar cualquier cosa y, exceptuando en los temas religiosos, siempre obtenía respuestas lógicas y razonadas; sin embargo, al entrar en la que después sería la Facultad de Bellas Artes me encontré que allí la lógica no existía, no se podía preguntar nada, porque las respuestas siempre eran un misterio; todo eran sentimientos y emociones y cualquiera podía tener razón, porque la razón era lo único que no se utilizaba.

Por otro lado, descubrí que los pintores no escriben y los que lo han hecho no son de gran interés. Los grandes pintores: Velázquez, Rubens, Rembrandt, Van Dick, etc. no han dejado ningún documento que explique su pensamiento, no hay escritos que expongan su concepto o su idea de la representación; no conocemos cómo entendían la noción de imagen o cómo asumían la percepción de la realidad visual.

En la Tesis Doctoral¹ no pude incluir en la bibliografía obras que hubieran sido escritas por los grandes pintores. La conclusión es clara, podemos decir que estamos en la prehistoria de la Pintura, no hay documentos escritos que puedan ser utilizados como apoyo al desarrollo de cualquier tesis, ni vieja ni nueva, porque no existe un hilo que muestre el desarrollo ordenado de la teoría de la representación.

Se ha escrito mucho sobre arte, si claro, pero, de entrada, ninguno de los autores es capaz de concretar el significado de esa perversa palabra. Sin embargo, todos han publicado encumbrados discursos que, llenos de alambicados argumentos, no dicen nada que se acerque al conocimiento del oficio de la pintura, porque es precisamente el tema que desconocen totalmente. Nunca me cansaré de prevenir contra la intromisión de los teóricos del “arte”. Me imagino al

¹ Carroggio, A. (1987) *Estética en la pintura: el hecho de pintar*, Barcelona, Diposit Digital de la Universitat de Barcelona <http://hdl.handle.net/2445/36692>

historiador de la ciencia opinando sobre las teorías científicas y otorgando o restando crédito a tal o cual científico por razones puramente decorativas. El profesional de la pintura se siente absolutamente desprotegido ante este escenario y observa con estupor sus horribles consecuencias.

Todo lo que digo es fruto de la soledad y, por consiguiente, puede ser un tanto singular. Hablaré de las nociones que utiliza el pintor en la representación y de las consecuencias que se derivan de esas ideas. En mi favor y como apoyo a mi discurso tengo una obra que puede consultarse en mi página web².

De los sucesos del universo, sólo existe un espectador: el hombre y creo que, a partir de ciertos niveles de la investigación, es posible alcanzar un punto de encuentro desde cualquier campo del conocimiento. Todo suceso o fenómeno, al final, depende de las características del espectador.

Werner Heisenberg dice que

“La Historia de la física no es una mera yuxtaposición de descubrimientos y observaciones experimentales a la cual se agregue su descripción matemática. Es también historia de los conceptos. El primer requisito para comprender los fenómenos es introducir los conceptos adecuados, porque sin la ayuda de los conceptos correctos no podemos saber realmente qué ha sido observado” ³.

Debo aclarar que cuando hablo del pintor o de la pintura me refiero siempre al pintor como artífice de la representación en la pintura.

Podríamos aplicar la cita de Heisenberg a la pintura y subrayar que la Historia de la Pintura no es una mera exposición de cuadros, sino que, a su vez, debería ser una exposición de los conceptos, *“porque sin la ayuda de los conceptos correctos no podemos saber realmente qué ha sido observado”*

Heisenberg utiliza una palabra que, para el pintor, tiene un significado especial. El concepto en pintura tiene una acepción que abarca todo el proceso de la representación; y, por lo tanto, engloba desde la definición de la imagen del modelo hasta la correspondiente conclusión de la acción de pintar. Entre pintores es normal decir que este o aquel pintor no tiene concepto o tiene un concepto equivocado; esta idea significa que el pintor no es capaz de resolver adecuadamente la imagen del modelo y, por consiguiente, su representación será incorrecta.

El concepto, en pintura, define las características de la obra; basta observar la gran diferencia entre los cuadros de los pintores, no

² albertocarroggio.com

³ Heisenberg, W. (1979) *Encuentros y Conversaciones con Einstein y Otros Ensayos*, Madrid, Alianza Editorial S.A., pag. 25

sólo entre pintores de distintas épocas, sino que, dentro de un mismo periodo, se aprecian las diversas maneras de resolver la representación.

EL DIBUJO

Partamos de un principio: la mente no acepta el continuo, exige elementos discretos y reconocibles. El órgano de la visión ha evolucionado porque la información visual que recibe es discreta, lógica, comprensible, mensurable, predecible y, por consiguiente, reconocible y memorizable. El dibujo, en consecuencia, tiene que ajustarse a un método que se sustente en estas bases. Esto nos indica que la materia se agrupa lógicamente, puesto que, el reflejo de la energía en su superficie genera formas visuales discretas y comprensibles. Si la información que impacta en la retina no cumpliera con estas características, el órgano de la visión no hubiera evolucionado, ni siquiera se hubiera creado, ya que un sistema anárquico no es predecible y, en consecuencia, no tendría una base sobre la que desarrollar comportamientos complejos.

Así pues, el órgano de la visión aprovecha la cualidad de la materia de agruparse en formas lógicas y comprensibles para desarrollarse y evolucionar. El proceso visual es interno y la imagen de las cosas es el resultado de los procesos que ha desarrollado el órgano de la visión con la información procedente del exterior. El producto elaborado con esa información, es decir, la imagen que la mente elabora de las cosas, naturalmente, no vuelve a ser proyectada al exterior. La información, como tal, no tiene ninguna dimensión, son impulsos eléctricos que se transmiten por el nervio óptico. Así pues, todo el proceso visual se resuelve en la mente. En la figura 1 se muestran unas manchas que, de momento, no tienen significado. Son manchas bidimensionales que, si las ordenamos, -fig.2- se convierten en una simple esfera.



Fig. 1



Fig. 2

Pero la transformación supone una serie de eventos importantes. Para generar la esfera se ha creado una tercera dimensión; además la esfera está iluminada y, por consiguiente, se ha originado la noción de luz; a su vez, hemos de considerar el punto de vista, el concepto de tamaño, el de distancia o el de superficie. (por consiguiente, el sentido del tacto debe tener su intervención) Es decir, que la correcta

distribución de los colores crea una gran cantidad de acontecimientos. Y hay que tener en cuenta que estamos en presencia de un objeto muy simple y tratado, únicamente, con dos colores.

En el caso de objetos más complejos el principio es el mismo: el objeto recibe la "luz" desde una dirección y se genera la sombra en el lado opuesto. Este procedimiento nos muestra que la superficie de los objetos, cuando no es lisa, produce una serie de manchas, más o menos oscuras, de las que se deducen los bultos que se forman en esa superficie. Pero si este juego de clarooscuro no siguiera un principio lógico el mecanismo de la visión no podría deducir la superficie visual de los cuerpos. Por consiguiente, hay que concluir que el mecanismo de la visión se atiene a un procedimiento. El sistema en sí no puede ser demasiado complicado, ya que sobre todo ha de ser rápido. El órgano de la visión tiene que componer en un tiempo mínimo el mundo tridimensional que nos rodea a partir de la información que alcanza la retina. En consecuencia, la información tiene que ser fácilmente asimilable, pues el resultado del proceso se obtiene prácticamente de inmediato.

El procedimiento que emplea el órgano de la visión para extraer conclusiones de las manchas de luz y de sombra en la superficie de los objetos es el mismo que utiliza el dibujante para representar la imagen de los objetos. El órgano de la visión ha "descubierto" que la superficie de los objetos naturales está compuesta por cuerpos geométricos simples o secciones de estos cuerpos y, por lo tanto, la forma de las manchas de luz y de sombra son predecibles. Naturalmente, se desprende del procedimiento que la materia está agrupada según estas formas geométricas. Al descomponer la superficie visual de los objetos en cuerpos geométricos simples, o en sus secciones, obtenemos formas que son relativamente fáciles de memorizar y de ubicar en el espacio, tanto aisladamente como integradas en un todo. Estamos hablando del volumen.

El volumen es el elemento discreto e inteligible que conforma la superficie visual del objeto. El bulto, en cambio, podría ser considerado como la forma tosca sobre la que todavía no hubiéramos aplicado una resolución intelectual y podríamos considerarlo como una entidad puramente sensorial y continua, a diferencia del volumen que, después de pasar por el tamiz del intelecto, cambia de categoría y se torna comprensible. En el estudio de la fig. 3, vemos un sencillo ejemplo en el que se aprecia, en las zonas meramente planteadas -la cabeza o la pierna- el tratamiento esquemático del dibujo. La esfera y el cilindro son el soporte sobre el que se distribuirán nuevos volúmenes más complejos. Observamos que es un esquema que, inicialmente, es muy simple, pero que permite añadir ordenadamente nuevos volúmenes que darán forma a la pierna.

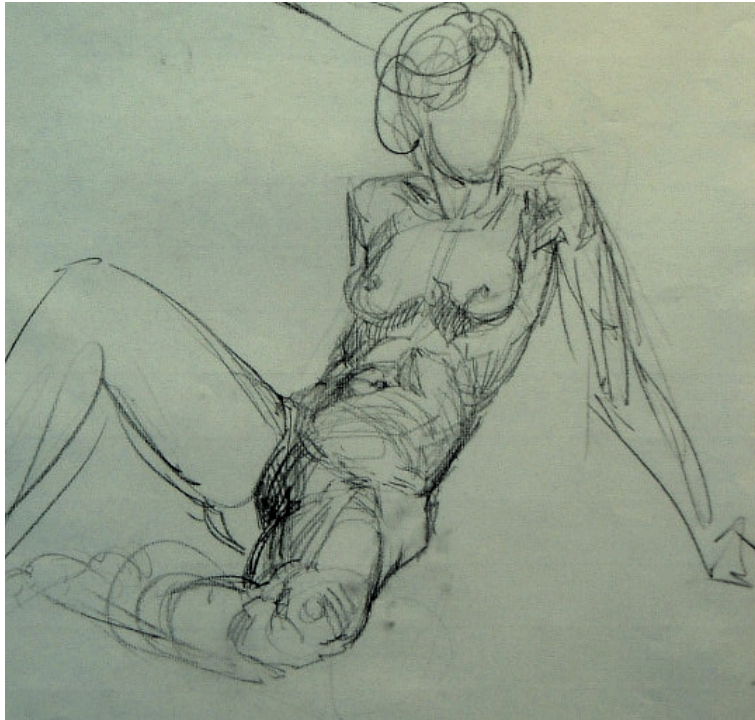


Fig. 3 Carroggio (1998) Estudio, lápiz conté 100x70 cm.

En la fig. 4 se aprecia el procedimiento seguido para distribuir los volúmenes que, paulatinamente, se irán integrando para formar el conjunto del dibujo. Cada uno de ellos, puesto que pueden definirse, reconocerse e identificarse, tendrán sus correspondientes zonas de luz y sombra.

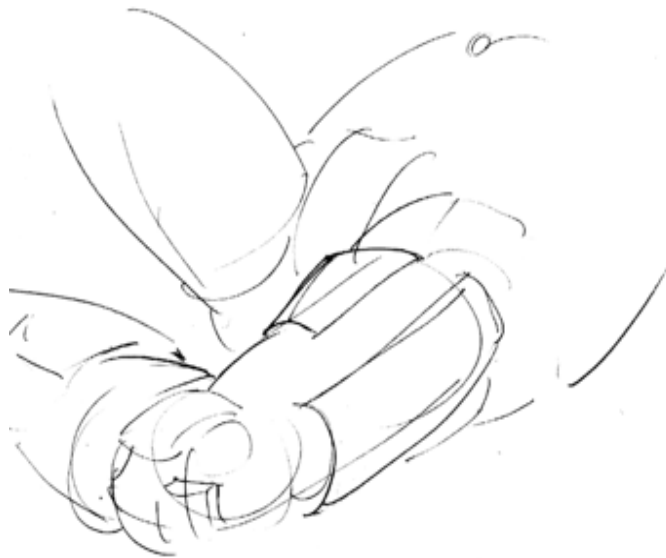


Fig. 4

Evidentemente, el dibujo es una actividad que ha de resolverse en la práctica y la teoría es el sistema que permite al dibujante sentar las bases de su actuación.

El dibujante deberá, a partir de estos principios, considerar diferentes aspectos como el punto de vista, el lenguaje gráfico, la proporción de los objetos, el espacio, la composición, etc. pero, siempre, sustentados en las condiciones impuestas por el órgano de la visión.

LA PINTURA

Una vez establecidas las bases del dibujo, podemos introducir nuevos aspectos y ampliar el campo temático de la representación. El pintor, únicamente dispone en su paleta de pigmentos de colores y su cometido en la representación se reduce a la correcta colocación de los colores sobre la tela. Pero el color es una sensación y, como tal, tiene unas propiedades que determinan el desarrollo de la obra.

El órgano de la visión tiene la finalidad de crear superficies visuales. Hay que advertir, sin embargo, que la superficie visual es universal; visualmente no existen superficies de diferentes materiales, sólo existe una superficie que adopta diferentes formas y diferentes colores. La universalidad de la superficie visual permite al pintor convertir la superficie bidimensional del cuadro en la superficie tridimensional de los objetos que representa. Tan real o tan ficticia es la una como la otra, ya que ambas han sido creadas por la mente.

Por otro lado, el color tiene un comportamiento relativo y una misma frecuencia, un mismo estímulo sobre la retina puede desencadenar respuestas diferentes. Tenemos pues, una única superficie capaz de adoptar la forma que queramos a partir de unos colores que tienen un comportamiento relativo; es decir, que un pigmento puede cambiar de color en función del campo de colores, no sólo del cuadro sino del campo de visión general.

Así mismo, el color es una sensación discreta, cada color es él mismo y ningún otro. El error del procedimiento del claroscuro es considerar que los objetos son de un color: el cielo es azul, las plantas son verdes y el vestido de la modelo es rosa; esta idea ha llevado al pintor que practica este procedimiento a realizar las luces y las sombras oscureciendo o aclarando el color base -el color local- Sin embargo, no es posible hacer un mismo color, pero más claro o más oscuro. Existen, naturalmente, colores claros y colores oscuros, pero, como hemos dicho, cada color es él mismo y ningún otro.

La representación, entonces, consiste en la elaboración de la superficie como resultado de la correcta disposición de los colores. Todo el proceso es interno, se genera en la mente y requiere que las bases de trabajo sean correctas, pero, además, y no menos importante, que el juicio crítico sobre el desarrollo de la obra sea acertado por la sencilla razón que no hay nadie más que pueda sancionarlo.

Este escenario lleva al pintor a reconocer que el mundo visual es creación de la mente y, puesto que las cosas que vemos son las mismas que las que tocamos, olemos, oímos, pensamos, etc. todo el universo es una creación de la mente. Únicamente somos conscientes de la respuesta de nuestros órganos sensoriales y la representación, pues, será siempre una actividad resuelta desde este contexto.

Bueno, aquí abrimos un mundo interesante. Todo mi universo está en mi consciencia, mi yo se extiende a todo el universo; lo he creado yo y sus propiedades dependen de las propiedades de los órganos que lo

generan. La pregunta que podemos hacer es ¿qué sabemos del otro Universo? del Universo "real", del que está fuera de nuestra consciencia, aquel del que nos llega la energía. (eso que no sabemos qué es porque sólo conocemos sus efectos)

EL UNIVERSO EN LA MENTE

I

Al final del capítulo anterior, preguntaba ¿qué conocemos del Universo real? Y, puesto que, sólo somos conscientes de la respuesta de los órganos sensoriales, hemos de concluir que no conocemos nada. Aunque por el comportamiento del órgano de la visión, podemos deducir que parte de la materia -la que percibimos- está agrupada en formas geométricas o en sus secciones.

Pero se nos plantea un interrogante ¿qué Universo es el que estamos definiendo? ¿cuáles son los mecanismos que lo definen? He escrito en varios artículos⁴ el desarrollo de este planteamiento y siempre pienso que, todo lo que he deducido ya debe haber sido considerado por los científicos correspondientes. Sin embargo, veo que siguen considerando la existencia del tiempo como un parámetro con valor matemático en sus ecuaciones; ecuaciones que estiman que definen el comportamiento del Universo "real". (algunos, incluso, siguen creyendo en Dios)

Tengo la sensación de que no se concede verdadero peso a la idea de que únicamente somos conscientes de la respuesta de nuestros órganos sensoriales y no se tiene en cuenta las implicaciones que esto supone. Hemos de aceptar que existe un Universo exterior a nuestra consciencia del que provienen los estímulos, es decir, la energía que incentiva la respuesta de nuestros órganos receptores, pero no podemos considerar que el universo que estamos definiendo sea el mismo que el Universo exterior. Adjudicamos a nuestro universo comportamientos complejos sin caer en la cuenta de que esta complejidad es la de nuestros órganos perceptores

Llego a creer que la representación en la pintura exige un reconocimiento de la realidad más riguroso, más exhaustivo. El pintor es consciente del conflicto que debe afrontar en la representación. La superficie que tiene delante de sus ojos es la de la pasta del pigmento que distribuye sobre la tela y cuando percibe esta superficie, advierte la dualidad de la situación, porque tiene dos alternativas. Puede prescindir de la superficie del objeto que pretende representar y ver las pinceladas sobre la tela, o bien, en un alarde casi mágico, basado en la universalidad de la superficie, percibir la superficie del objeto que representa e incorporar la visión de los colores en dicha superficie. Todo ello, sin caer en la trampa de considerar que está realizando una superficie "iluminada" con luces y sombras. No existen luces y sombras durante la representación; las luces y las sombras son la consecuencia de distribuir correctamente los colores y son meras abstracciones; no son elementos discretos que puedan percibirse y delimitarse.

⁴ Debo aclarar que casi todos los artículos, incluida la Tesis Doctoral, están publicados en el Diposit Digital de la Universitat de Barcelona y los pocos que he publicado en revistas extranjeras, por razones de economía, son publicaciones de módico precio.

Por otro lado, no existe contradicción en considerar que la superficie del objeto pueda ser de diversos colores.

Si observamos el fragmento del retrato de Mariana de Austria de Velázquez, fig. 5, podemos ver eso que los pintores llaman "el cómo está hecho", es decir, las pinceladas de distintos colores, las manchas de pintura que componen los objetos del cuadro. Son visiones excluyentes: o vemos las manchas de pintura o vemos el objeto que representan.



Fig. 5 Velázquez, 1652-53 La reina doña Mariana de Austria, 234,2x132 cm. Museo del Prado, Madrid (detalle)

El pintor no puede realizar la representación atendiendo al resultado convencional del objeto, sino que tiene que elaborar la imagen distribuyendo manchas discretas de colores sobre la tela, pues, como hemos dicho, la visión del objeto, como objeto iluminado, perturba la visión de las manchas discretas de colores sobre la tela.

La evolución del pintor le conduce al progresivo reconocimiento de la realidad sobre la tela, es decir, le lleva a apreciar las manchas de colores, porque es lo que hay sobre la tela. Esta situación revela al pintor su condición como dueño de todas las

características que participan en la formación de la imagen de los objetos por parte del órgano visual. El pintor es el creador de superficies, de distancias, de tamaños, de proporciones; genera la iluminación de los objetos y crea el espacio donde desarrolla la tercera dimensión. Es el artífice que convierte las sensaciones, es decir, el color como estado de consciencia, en los conceptos esenciales que originan la imagen del universo.

Desde tal posición, el pintor puede recorrer el camino en uno o en otro sentido: puede construir la imagen a partir de los colores o

desintegrarla en sus componentes. Ha de reconocer, pues, su capacidad de creador de la imagen, de elaborador de la realidad y puede extrapolar su facultad a cualquier forma de percepción.

Además, el pintor es capaz de unificar las dos posibles formas de apreciar el suceso sobre la superficie de la tela: manchas de colores que pertenecen a la superficie del objeto o generar una superficie manchada de colores. En este último caso se genera la superficie del objeto utilizando la superficie del pigmento; mientras que, en el primer caso, se obtiene una superficie única, total al incluir, a la superficie de la tela, la superficie de los colores. Es decir, unifica dos superficies y las convierte en una tercera: la superficie del objeto. La realidad lleva al pintor a percibir las manchas de colores sobre la superficie de la tela y darle la identidad que le da la gana.

Hay que tener en cuenta que la representación en la pintura es un engaño y, naturalmente, el pintor se ve inmerso en el conflicto y, al final, debe decidir la acción y acomodarla a su pretensión.

¿Qué podemos concluir de todo esto? Quizás debemos cambiar nuestras premisas sobre el comportamiento de los sucesos del universo. No veo la razón que me lleve a pensar que las conclusiones en la Física o en la Astronomía, por poner un ejemplo, hayan de ser distintas a las de la representación en la pintura; el espectador es el mismo y percibe los fenómenos a través de los mismos órganos. El científico desarrolla lenguajes matemáticos para describir sucesos que él mismo ha creado y los describe con los mecanismos mentales desarrollados por él mismo. ¡Claro que las matemáticas son exactas y se ajustan a los fenómenos del universo! Pero del universo interior. Nos estamos describiendo a nosotros mismos con las habilidades creadas por nuestra mente.

Luis de Broglie⁵ comenta que la física cuántica ya no puede localizar exactamente las entidades elementales.

“Este hecho, tan sorprendente en principio, entrañaba la imposibilidad de atribuir a las partículas una individualidad susceptible de ser constantemente seguida y reconocida: hemos estudiado las complicaciones que resultaban de ello. Además, la posibilidad de que varios corpúsculos ocuparan simultáneamente, por los menos de una manera potencial, una misma región del espacio, provocando la aparición de formas nuevas de interacción ignoradas por la física clásica: la interacción de intercambio y la interacción de exclusión”

Quizás es que hemos llegado al límite del observador y ya no tenemos sentidos que nos expliquen las cosas a partir de un cierto nivel; no porque no las veamos, sino por que no sabemos conceptualizar lo que vemos.

⁵ Broglie, L de (1957) *Continuidad y discontinuidad en la física moderna*, Madrid, Espasa-Calpe S.A. pag. 126

Nuestro concepto del universo se sustenta en entidades discontinuas, pero no hay nada en contra para que, al margen de nuestra capacidad para, asimilarlo, el Universo "real" sea continuo. Claro está que la continuidad o la discontinuidad requieren de una mente que las perciba....

Hemos visto como la imagen de nuestro entorno se genera en el interior de la mente y concluir, por lo tanto, que todo aquello que conocemos, todo de lo que somos conscientes es un producto de nuestra mente. Lógico es pensar que la percepción de los sucesos de nuestro universo, puesto que se realizan mediante los órganos sensoriales correspondientes, estén condicionados por las propiedades de estos órganos. Las cosas no son "eso" que ya existe y que nosotros hemos de percibir. Las cosas están ahí porque las hemos creado.

La mente nos advierte de su proceder en base a la definición de las cosas. Mi consciencia -la única que existe- sólo percibe ideas y sensaciones; la diferencia entre unas y otras es que las ideas, los conceptos pueden definirse, mientras que las sensaciones no admiten definición.

Una definición es la descripción de los elementos que componen el objeto definido. Lógicamente, los componentes han de existir antes que la totalidad a definir, es decir, la mente ha tenido que crear las partes antes que el todo. La definición de una puerta verde, simplificando mucho, podemos decir que es un artilugio que tiene una superficie de un tamaño -el que sea- que se utiliza para cerrar espacios y que puede ser de un color, digamos que en este caso es de color verde. Las nociones de superficie, tamaño, espacio y el color verde, tiene que haber sido creadas antes de que exista la idea de puerta; de otra manera podríamos pretender tener una puerta verde sin que la mente haya creado el color verde. De manera muy tosca, podríamos considerar a la mente como el almacén de las ideas y de las sensaciones que crea y que mezclándolas elabora nuevas nociones que a su vez pasan a engrosar el patrimonio del almacén.

Si invertimos el procedimiento podremos descomponer los elementos que conforman un todo y definir cada uno de sus componentes; retrocediendo llegaríamos a un nivel esencial. En el caso de la puerta deberíamos definir la idea de superficie, de material, de utilidad, etc. y así podríamos seguir descomponiendo sucesivamente los conceptos de que están compuestas cada una de las nociones que obtengamos. Pero habrá un elemento que no podremos definir: el color verde. No existe, a nivel de consciencia, nada anterior a una sensación, ya que una sensación es un estado de consciencia y está claro que no puede darse un estado de consciencia anterior a sí mismo.

No podemos olvidar que estamos en el interior de la mente, que todo ha sido creado por ella y que la definición de las cosas depende de los elementos creados por ella misma. No existe alternativa a esta situación.

Aquí es cuando me extraña que los científicos no hayan considerado este proceder de la mente y reparado, por ejemplo, que el tiempo no puede ser empleado en las ecuaciones matemáticas. Al tiempo le ocurre lo mismo que al color y, de la misma manera que no

existe una definición del color, porque no existe una noción previa a un estado de consciencia, no podremos definir el tiempo porque no puede existir nada anterior a él y, por lo tanto, hemos de considerarlo como una sensación. De hecho, es como se comporta. Introducir el parámetro tiempo en las ecuaciones matemáticas es lo mismo que introducir en una ecuación un valor matemático del color. No existe

El color no es la frecuencia, ni la sustancia del pigmento, ni es el nombre que los fabricantes aplican a determinadas mezclas de pigmentos cuando elaboran un producto de un color determinado. El color es una sensación -un estado de consciencia- y cuando yo percibo un color determinado nadie más puede saber cómo lo percibo, porque nadie puede ser consciente de mi consciencia.

Si todo esto es cierto, y no veo cómo no pueda serlo, habrá que considerar las cosas de otra manera. Tengo la impresión de que, como espectadores, hemos contaminado los sucesos con nuestros órganos sensoriales. La relatividad no sólo está en el proceder del órgano de la visión, sino en el resto de los sentidos y pienso que, como espectadores, contaminamos los fenómenos que observamos con nuestros mecanismos receptores. La medida del tiempo se realiza en base a un acuerdo, un convenio. ¿Existe algún procedimiento para averiguar que un segundo "dura" lo mismo que el anterior? Si el Universo se "retrasa", se ralentiza, no podremos saberlo, porque todo se ralentizaría.

La situación sería la misma que cuando vemos que un objeto cambia de color. Decimos que es por contraste ¡vale! ¿ya está todo dicho? Cuando un objeto cambia de color -por contraste- alguien ha tenido que enterarse que hemos cambiado las condiciones: por ejemplo, el campo visual.



Fig. 6

En la fig. 6 vemos que, a pesar de que los colores interiores han sido realizados con la misma mezcla de colores, son diferentes. No es

posible que el color rodeado de rojo haya decidido por su cuenta que lo vean diferente si está rodeado de verde. Si la mezcla es la misma, la frecuencia de emisión también es la misma, por lo tanto, es el órgano de la visión el que ha cambiado la respuesta en razón al campo de visión de cada situación. En este sentido, los colores no actúan por sí mismos, sino por su creador; el color no está fuera de la mente del observador y no tienen entidad absoluta. ¿Cuál es el color "auténtico": el que está rodeado de rojo o el que está rodeado de verde?

El tiempo tampoco es absoluto, ya que depende de su creador. Los artilugios que miden el tiempo son semejantes a los que utilizan los fabricantes de papel para "definir" el color: el Pantone, un sistema de identificación, comparación y comunicación del color para las artes gráficas.

Si el tiempo existiera fuera de la mente del hombre (al margen de que deberíamos tener un órgano capaz de percibirlo) debería tener existencia como entidad discreta del Universo exterior, es decir, ser una entidad independiente, reconocible y perteneciente a dicho Universo y, por lo tanto, el Universo tendría que someterse a él. Pero su existencia debería ser anterior a la existencia del Universo, es decir, el Universo es el que debe ajustarse al tiempo; porque lo contrario sería la anarquía, es decir, el tiempo ajustándose al Universo. Ahora bien, si su existencia es anterior al Universo ¡qué listo sería el Universo! todos y cada uno de los elementos del Universo deberían saber que ¿quizás cuando cumplieran la mayoría de edad? tendrían que ajustarse al tiempo; claro que algún protón despistado podría distraerse ¡huy que me he olvidado!

¿No les parece poco serio, a los científicos, toda esta concepción de una existencia del tiempo en el Universo?,

También, creo que se considera que el tiempo se inició en el momento de la Creación. ¿En el Big Bang? O fue la intervención divina la que dijo ¡Ea, vamos a poner el tiempo y así los hombres podrán medir los quince mil millones de años que, de momento, llevamos a costas! ¿Para qué iba a necesitar el Universo el tiempo en el momento de la Creación? si tiene todo el tiempo del mundo.

Pero resulta que la intervención divina también está sujeta a los procedimientos de la mente. Para generar la noción de Dios, antes se han tenido que crear los conceptos de omnipotencia, infinitud, eternidad, sabiduría, en fin, todas las capacidades que otorgamos a Dios. Y Dios, por mucho poder que disfrute, no puede tener existencia antes que sus componentes, está sujeto al proceder de la mente y, por lo tanto, no es más que una creación de la mente humana.

Alberto Carroggio es pintor