

1.

A la vez que se considera la diferenciación externo-interno como algo inmediato, y a las sensaciones como meros elementos conectores entre sujeto y mundo, hay también toda una serie de elementos que se toman como originarios y cuyo conocimiento se denomina intuitivo.

En tal situación están conceptos como cuerpo, objeto, materia, pensamiento, lenguaje, memoria, por mencionar algunos. Para todos ellos, a nivel usual, no parece haber fundamentación alguna; se los considera inmediatos, claros y simples por sí mismos, y no como elaboraciones complejas, producto de una cierta historia. Y lo mismo ocurre con las características o propiedades que detentan, ya sea que se trate de los sentimientos y las pasiones, o que digamos que tene-

mos memoria, que hay una diferencia entre la imagen que tenemos del mundo y el mundo "en sí", o que podemos hablar del mundo, transcribiéndolo en nuestro lenguaje; o bien, en otro contexto, que hagamos referencia a lo que podríamos llamar la clasificación de materiales más usuales con que operamos en nuestra vida diaria: que el agua moja, que las fibras y los tejidos son maleables, que la madera es cálida y fuerte y las rocas duras, que un cordón o un cable son relativamente resistentes. Todos estos elementos están incorporados en nuestras actividades usuales de manera inmediata, como cosas evidentes por sí mismas, y de manera tal que forman como un sustrato más o menos incuestionable sobre el cual se conforman otras actividades y prácticas.

A pesar de que, de hecho, el manejo de estos elementos que suponemos inmediatos no es cosa dada, pues se trata de una pericia que sólo se desarrolla tras largos años de aprendizaje, sobre todo en la infancia ("niño, no se dice así sino así; aquí *es* esto, allá *es* aquello, ayer es antes que hoy, niño, por Dios!"), nosotros, cargados con 25

ó 40 años de historia inmersos en una cultura, damos en suponer, así simplemente, que todo eso es cosa obvia y evidente, y los conocimientos que manipulamos sobre estas cuestiones los denominamos intuitivos.

Esta situación no se resuelve por el hecho de que se desarrolle una ciencia como la física, sea que se trate de la mecánica o la óptica, o de problemas aparentemente más lejanos de lo cotidiano, como los fenómenos eléctricos o magnéticos, o porque se elabore una teoría sobre el lenguaje o las pasiones; allí, de todas formas, todo eso que llamamos conocimiento intuitivo (cuerpos, líquidos, tiempo, lenguaje, propiedades de las materias, etc.) es tomado inicialmente como materia prima sobre la cual se trabaja para desarrollar teorías explicativas que, si bien se refieren a estos elementos sobre los cuales se basan, lo hacen de una manera tal que no invalida la operatividad de ese conocimiento; al nivel de lo cotidiano, este conocimiento mantiene una eficacia, una operatividad, al margen de que haya o no explicaciones teóricas; es decir, ese conocimiento es uno de los elementos sobre los cua-

* Este artículo hace parte del texto titulado "La diferencia externo-interno" presentado como trabajo de año sabático en el Departamento de Física, Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional, seccional de Medellín.

Profundidad y espacio como montajes

Benjamin Farbiarz

les se elaboran las teorías explicativas, y mantiene una operatividad, una eficacia al margen de estas teorías; se imbrica con ellas, o mejor con sus resultados, pero mantiene una independencia, un terreno en que es eficaz independientemente de esas teorías. Por tanto, sigue abierta la pregunta: ¿en qué consiste este conocimiento intuitivo, cuál es su historia, cómo opera? ¿A qué se refiere este conocimiento intuitivo, a qué alude?

La categoría misma de intuitivo resulta muy singular. Por una parte, suponemos que lo intuitivo es algo dado, sobre lo que no tiene objeto, o quizá nos atemoriza, cuestionarse. La calificación de intuitivo, que es algo de mucho peso, la aplicamos con facilidad, y hasta con alegría, a numerosas actividades que son sumamente complejas (el lenguaje, la memoria, o por ejemplo las manipulaciones corporales, el manejo de nuestro cuerpo), a las que suponemos intuitivas simplemente porque sabemos cómo operarlas con eficacia, pero no sabemos cómo lo hacemos, no encontramos a la mano cómo explicarlas (llamarlas intuitivas es muy tranquilizante, pues nos dis-

pensa de escarbar en lo que somos); lo intuitivo es algo que tomamos como dado, como inmediato, que no tiene historia.

Pero, al mismo tiempo, reconocemos que una actividad constante en un cierto campo permite desarrollar, con el tiempo, una intuición en dicho campo; un trabajo constante con las plantas desarrolla una intuición en ese terreno; un trabajo continuo en matemáticas, una intuición en el manejo de elementos matemáticos; el matemático, a veces sin saber explicar muy bien cómo ni por qué, sigue o persigue ciertas intuiciones, que provienen de un conocimiento global y de otras cosas (y que no siempre son correctas); de todas formas, lo que resulta de aquí es que una intuición puede ser producto de un trabajo, de una historia.

Así las cosas, cabe preguntarse si eso que llamamos conocimiento intuitivo del mundo no es, también, producto de una historia; de una historia que se teje en largos períodos, durante la infancia especialmente, una historia que no recordamos, como toda la infancia, y que el yo adulto que se afirma

como intuitivo o inmediato es el producto de muchos, muchos años de trajín. En esa historia se conformaría tanto lo que llamamos intuitivo a nivel general, o social, como lo intuitivo, o inmediato, o dado, a nivel personal ("yo soy así"): ciertos gustos, ciertas apetencias...

Quizás lo que llamamos intuitivo es aquello que sabemos, pero que no podemos deducir o explicar por una argumentación verbal; el mundo del lenguaje oral, de todas formas, se presenta para nosotros como el mundo de lo c'aro, de lo transparente, del control por excelencia, y, en oposición a esto, eso que también somos pero que no pasa por el lenguaje, lo que no pasa por esa instancia aparentemente clara de la conciencia, lo denominamos intuición; y, para que no haya lugar a confusión, cabe señalar que no me refiero aquí a presentimientos, predeterminaciones sentidas, c'arividencias, o cosas similares, se trata tan sólo de lo que he mencionado antes: memoria, lenguaje, nociones espaciales y temporales, manejos corporales, actividades diarias, etc. Todo eso somos, pero al no serlo verbalmente parece no haber más alternativa que

serlo intuitivamente. Estamos escindidos, y la actividad verbal predomina sobre las demás: el yo verbal es el yo, el lugar de lo cierto, de lo transparente; lo otro que también somos, si no pasa por lo verbal, se lo asume como incompleto, pues, como dije, el yo verbal ha terminado en convertirse en referencia predominante, en la instancia que valida o justifica las otras cosas que también somos.

Aceptamos que un pintor o un músico trabajan intuitivamente, mientras que un pensador trabaja conscientemente: damos preferencia a una forma de conocimiento sobre las demás (o bien, la actividad verbal ha llegado a ser un medio óptimo de control). Pero, por supuesto, un pintor, un músico, un bailarín, o alguien que se deleita con sus ojos, con sus oídos, con sus vísceras, pueden pensar algo muy distinto; Pierre Francastel, en su libro "Pintura y sociedad", relata que al compositor Mendelssohn le preguntaron por lo que quería decir con una parte de una composición, y respondió: "Exactamente lo que dice en la parte correspondiente de la partitura".

De esos conceptos y elementos que se catalogan como intuitivos vamos inicialmente a trabajar algunos, como los de objeto, cuerpo, sujeto, espacio, tiempo, movimiento, etc., que presentan especial importancia con respecto a los problemas que estamos considerando. Estos conceptos se utilizan aquí en un sentido general, sin adscribirlos a un contexto teórico especial y definido. El espacio, por ejemplo, puede asumir connotaciones muy precisas si nos referimos a un terreno particular: no es igual el espacio de la física aristotélica al de los maestros constructores del románico; el concepto de espacio que maneja Giotto en su pintura es muy distinto de aquel con que trabaja Piero della Francesca, y este no coincide exactamente con el de Mantegna; y aun donde hay grandes correspondencias, como entre la pintura europea a partir del renacimiento y la física clásica, en cada terreno el concepto de espacio adquiere connotaciones especiales. Aquí, al referirme a estos conceptos que se asumen como elementales, lo hago, en principio, en un cuerpo, de espacio, de tiempo, me refiero a lo corporal, a lo espacial, sentido general; cuando hablo de a lo temporal.

2.

En este sentido general, espacio es algo en que están inmersos los cuerpos, en que objetos y sujetos se desplazan, se mueven.

La caracterización del espacio como un medio con unas ciertas propiedades bien definidas es algo que no se da al nivel del lenguaje cotidiano, algo que sólo se presenta en elaboraciones más especiales, lo que llamamos teorías. Sólo en unas de ellas, en la cosmología de Aristóteles o en la física de Newton, por ejemplo, aparece el espacio como un medio, al que tácita o explícitamente se atribuyen ciertas propiedades.

Al nivel usual, al nivel del lenguaje corriente, no se da exactamente el concepto de un medio con existencia propia, se trata de algo más vago, un sentido de lo espacial; espacio es allí algo de tipo material, pero que no alcanza a ser un elemento con carácter universal o general como el espacio de la física clásica. (A veces, no es muy claro si su existencia se deriva tan sólo de la de los cuerpos; es decir, a nivel usual espacio es algo material, pero que, al mismo tiempo, puede no ser más que el producto de ciertas relaciones entre los cuerpos, entre los objetos: relaciones entre posiciones, orientaciones relativas, desplazamientos). Lo que hay es un sentido de lo espacial, sin que sea urgente definir el espacio de una manera precisa.

A este nivel cotidiano espacio es aquello en que, de alguna manera, están inmersos los cuerpos, aquello en que sujetos y objetos se mueven. No hay un concepto especializado y preciso de espacio, se trata tan sólo de aquello en donde están las cosas, en donde se mueven y desplazan: "¿hay espacio?". Es a este concepto de lo espacial a lo que usualmente se considera como elemental e intuitivo; y en principio, es tal concepto el que quiero investigar. Dejando de lado la certeza de que se trata de algo dado e intuitivo, lo que quiero es determinar cómo se constituye este concepto de espacio, cuál es su significación y eficacia, cuál es su historia, cuál es la dinámica que lo produce. A la vez que él se conforma, como se verá, se conforman también otros de aquellos conceptos que he mencionado y a los que usualmente consideramos como elementales.

Sin duda, es a partir de este concepto de espacio que maneja el lenguaje cotidiano que se construyen las concepciones espaciales más elaboradas que manejan las teorías⁽¹⁾; en este aspecto, ocurre lo mismo que en muchos otros casos: numerosos conceptos de las teorías (científicas o no) se elaboran a partir de conceptos que son eficaces en el lenguaje ordinario, conceptos que hacen referencia a la experiencia vivida como cotidiana. Pero, al margen de lo que pasa en las teorías, a este nivel usual estos conceptos tienen una eficacia y una significación propias, que se mantienen vigentes dentro del contexto en que están definidos.

Por otra parte, cabe anotar que el uso de estos conceptos no se limita a lo meramente cotidiano; de hecho, ellos están presentes en una serie de actividades que, si bien no dan lugar a amplios desarrollos teóricos, sí constituyen una especialización con respecto a lo cotidiano, como la agrimensura, la construcción, la carpintería o la navegación, por citar algunas. En todas estas actividades se utilizan los conceptos espaciales y temporales cotidianos pero se especializa y desarrolla su manejo; en esas actividades se precisa y especifica el manejo de estos conceptos. Y esto, desde el punto de vista histórico, es bien sabido que tiene una importancia capital, pues ciencias como

1. En rigor, sólo con Newton aparece el espacio como un medio con existencia independiente. En Aristóteles, tal ente no existe por sí mismo, y solo es producto de los objetos, de la materia; en su física, el espacio sólo existe a condición de que exista la materia que lo ocupa; allí, el espacio deriva su existencia de la de los cuerpos. Para Aristóteles, el vacío no puede existir, lo que equivale a decir que son los objetos, las masas de sustancias, lo único dado, lo único que tiene existencia originaria; allí, el espacio abstracto, el espacio vacío con existencia propia es una entelequia mental que puede vivir únicamente en la geometría (ver "Estudios Galileanos", de A. Koyré). Sin embargo, este espacio no se confunde con el del lenguaje cotidiano; por una parte, es objeto de una discusión en que se concluye que no puede existir al margen de los objetos, de las materias; a la vez, reviste un ordenamiento o jerarquización muy fuerte, según la cual cada cosa tiene su lugar natural en el mundo, pues éste es un Cosmos ordenado.

la astronomía o la física no aparecen directamente sobre lo cotidiano, sino que se fundan sobre un contexto de experiencias muy amplio que son el resultado de la actividad de los agrimensores, los constructores, los navegantes, etc.

No se trata de oponer el lenguaje cotidiano a las teorías científicas; en cuanto a explicaciones, a veracidad, aquel está plagado de errores; pero, al mismo tiempo, varios de sus conceptos, como cuerpo, espacio, tiempo, etc., son tomados por estas teorías como materia prima elemental; son estos conceptos los que aquí quiero trabajar.

Estamos acostumbrados a concebir el espacio como aquello en que, de alguna manera, están inmersos sujetos y objetos, aquello en que se mueven, en que se desplazan.

Para este punto de visto, objetos y cuerpos son elementos dados, originarios, y espacio es, ante todo, aquello en que se ubican, aquello en que elucubran.

En este contexto, el movimiento es concebido como un elemento subordinado a lo espacial: el movimiento, movimientos de cuerpos, sólo es posible porque hay espacio. Allí, lo básico son los objetos, las materias, y el espacio en que están; el movimiento, desde este enfoque, es algo secundario con respecto a ellos, algo que sólo se produce porque hay cuerpos, porque hay espacio.

Esto se enmarca por completo en lo que hemos llamado antes el esquema tradicional de conocimiento. Este esquema, como vimos, supone la existencia de dos instancias originarias, el sujeto y el objeto, que, inmersas en el mundo, y puestas en conexión por los sentidos, dan lugar al proceso de conocimiento. Allí, sujetos y objetos son elementos dados, y las sensaciones se reducen al papel de elementos conectores entre ambos: según este esquema, las sensaciones aportan al sujeto el doble fiel del objeto, la estampa misma de la imagen del mundo.

La existencia de lo espacial está íntimamente relacionada con la diferenciación externo-interno, con la segmentación sujeto-mundo. En realidad, hablar de lo espacial es sólo otra forma de aludir a esta segmen-

tación; lo espacial viene a ser algo así como la contraparte de lo interno, el espacio viene a ser el lugar de lo externo, del mundo. Y si, como generalmente ocurre, esta diferenciación se toma como algo dado, como algo originario y elemental, entonces lo espacial también viene a ser algo dado.

Por extensión, el sujeto llega a concebirse a sí mismo como un cuerpo más inmerso también en el espacio: a la vez que se mantiene actuante, de manera rígida, la diferenciación externo-interno, el sujeto, por extensión, llega a concebirse, también él, como inmerso en el espacio, en el mundo.

Este espacio es como un entorno; sus dimensiones varían según la situación en que nos encontramos: en cada caso, puede ser el entorno de los objetos más cercanos, o el entorno de la habitación en que estamos, la ciudad, el valle en que ella está, o la región geográfica en que está ese valle...; pero de todas formas lo tomamos como algo dado y elemental.

Este espacio que es como un entorno, como un receptáculo, no tiene sin embargo pretensiones de universalidad e infinitud, no tiene el estatuto de un medio presente en todas partes e independiente de todo lo demás, como ocurre con el Espacio newtoniano de la física clásica; se trata tan sólo de aquello en que, de alguna manera, están las cosas y aún nosotros mismos, en que nos movemos, nos desplazamos⁽²⁾.

2. Por lo demás, el físico en su labor, quizá sin diferenciar claramente uno de otro en todo momento, pero sin confundirlos, maneja a la vez estos tres espacios: el espacio como lo externo a él, contraparte de lo interno, lo externo al sujeto, a él como sujeto; en segundo lugar, por extensión, él llega a concebirse como un cuerpo más, inmerso también en el espacio, un espacio de entorno, que no tiene que ser un medio autónomo y universal, sino tan sólo ese algo en que las cosas, y aún él mismo, están y se desplazan; este espacio es lo que Newton denomina un espacio sensible o aparente; y por último, el Espacio, concebido como un medio autónomo y que existe por sí mismo independientemente de todo lo demás, infinito y absoluto, contenedor de todo, en reposo desde siempre, algo así como el teatro del universo; a éste, Newton

Allí, espacio y cuerpos son elementos dados, originarios, y el movimiento se concibe como algo secundario, subordinado a ellos.

3.

El espacio, sin embargo, es un concepto complejo. La experiencia espacial no es inmediata; el concepto de espacio alude a un montaje de experiencias, es producto de una ordenación de sensaciones.

Para verlo, vamos a considerar inicialmente la profundidad; al nivel en que ahora nos movemos, la profundidad es la característica básica del espacio, la que lo constituye como tal espacio; y también ella, como éste, pasa por ser algo dado y elemental.

Cuando miramos un objeto, estamos seguros de sentir con los ojos la profundidad; cuando miramos una avenida, un prado, estamos seguros de que los meros ojos nos permiten deducirla.

Sin embargo, como veremos, la visión por sí misma, aislada de cualquier otro elemento, no puede dar cuenta, ella sola, de la profundidad. Si sólo pudiéramos mirar, y no pudiéramos movernos, la profundidad no tendría sentido.

Cuando un cuerpo se aleja de nosotros, un caminante en una playa por ejemplo, lo vemos empequeñecer; el empequeñecimiento lo atribuimos al alejamiento. Cuando miramos, contra un entorno, un cuerpo que se va alejando, vemos que cada vez es más pequeño res-

lo denomina espacio absoluto o verdadero, el Espacio; de él, cosa curiosa, Newton afirma su indudable existencia, a la vez que reconoce que por los sentidos nunca se lo puede percibir, sólo por el raciocinio y la disquisición filosófica se lo puede aprehender (Ver el Escolio de los "Principios Matemáticos" que aparece reproducido más adelante, en el capítulo IV).

Estas tres acepciones de espacio se relacionan entre sí pero no se identifican. La formación de la segunda se da a partir de la primera, y la del tercero, a partir de las otras dos, y algunas cosas más, pero son distintas. Aquí nos interesa trabajar, por ahora, con las dos primeras.

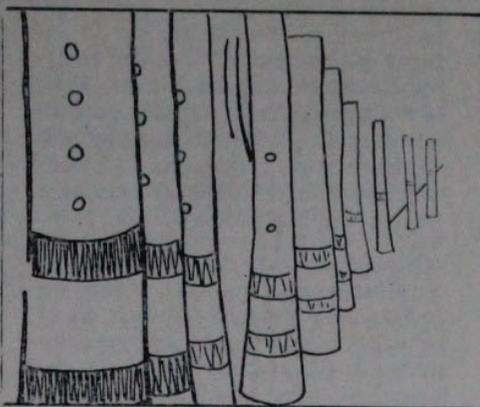
pecto al entorno, cada vez más pequeño. Pero, si planteamos las cosas a la inversa, si decimos que lo vemos empequeñecer respecto al entorno, ¿cómo podríamos comprobar, en términos puramente visuales, que no se trata de un empequeñecimiento efectivo, de una disminución de sus dimensiones? Visualmente, entre ambas situaciones no hay diferencia; que se aleje o que se encoja, visualmente es lo mismo, ambas situaciones son coincidentes⁽³⁾: la visión por sí misma no permite diferenciar una situación de otra, porque la visión, por sí misma, no da cuenta de la profundidad.

Al mirar el objeto que varía en tamaño, que empequeñece a nuestros ojos, que empequeñece, empequeñece, con los meros ojos no podemos decidir qué ocurre. Miramos y miramos, y por más esfuerzo que hacemos, con los ojos lo único que vemos son variaciones de tamaño, pero... ¿profundidad? El objeto empequeñece... ¿se aleja, o se consume? Sentimos hormigueos en el cuerpo, en los brazos, en las manos, queremos extenderlos, queremos movernos, para saber qué ocurre, porque los meros ojos no dicen nada sobre esto.

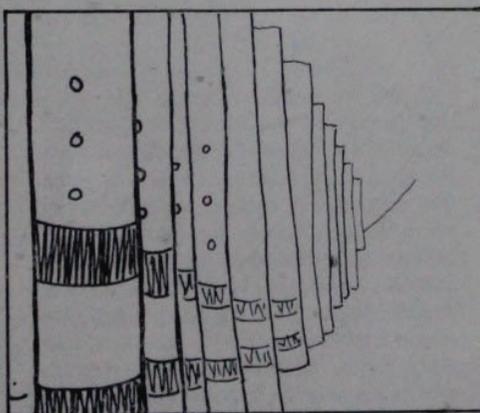
Consideremos la visión aislada de cualquier otra actividad. Supongámonos inmóviles ante una vista, sin posibilidades de desplazarnos, de movernos, de girar la cabeza, los brazos, etc. No podemos movernos, tan sólo miramos. Vemos objetos; unos están quietos, otros se mueven. Vemos formas coloreadas que se desplazan, que elucubran. Sólo miramos; vemos formas coloreadas, cambiantes, elucubran. ¿Está una de ellas delante o detrás de alguna otra? Si no podemos movernos, si sólo hay visión, ¿qué sentido tiene detrás o delante?

Supongamos que, parados, miramos una acera con una serie de

3. Esto es válido a partir de una cierta distancia de los ojos, a partir de unos 30 o 35 cms. en adelante; para distancias menores al ojo, las sensaciones musculares en este (que son sensaciones táctiles, tactos internos) se hacen tan intensas, que la experiencia cambia completamente; ese entorno de unos 30 cms., de todas formas, tampoco lo consideramos en otras situaciones como algo completamente externo a nosotros mismos.



postes que la bordean: ¿nos asegura la mera visión la profundidad? Miramos, y sentimos la profundidad. Pero, ¿justifica la visión por sí misma esta impresión? Considerando la visión aislada de cualquier otra actividad, al interior de la mera visión, ¿qué son los postes? Partes que se delimitan en un todo visual, formas coloreadas unas contiguas a otras; pero, por la mera visión, ¿tiene algún sentido decir que están unas delante y otras detrás? Si somos sólo ojos, si no podemos movernos, ¿tiene algún sentido decir que aquel poste está delante o detrás de aquel otro? No, no lo tiene; si somos solo ojos, los postes son sólo formas que están unas al lado de otras; por la mera visión no se ubican en profundidad. La visión sola no hace necesario el concepto de profundidad, ella sola no impone esta impresión.



Si consideramos la visión aislada de cualquier otra actividad, si nos suponemos inmóviles ante una vista, vemos formas que elucubran, materias visuales cambiantes, que varían de tamaño, crecen, empequeñecen, aparecen, desaparecen; pe-

ro si somos sólo ojos, si sólo hay visión, si no hay movimiento, no tiene sentido hablar de que esas formas se ubican en profundidad. Por la mera visión hay sólo formas coloreadas; si sólo miramos, si no podemos movernos, las formas coloreadas están unas contiguas a otras, elucubran unas junto a otras, pero no se ubican en profundidad.

(Más adelante consideraré más en detalle el problema de la profundidad de campo visual, del enfoque, pero digamos de una vez a go sobre esto; es cierto que al mirar, entre las formas de colores que la visión es, encontramos, dentro de lo puramente visual, una diferencia: de una forma a otra, para verlas bien, es decir para enfocarlas de manera unívoca, algo tenemos que hacer en los ojos, ese algo que llamamos enfocar; pero, si no nos movemos, si sólo miramos, si somos solo ojos, ¿implican estos cambios de enfoque, dentro de la mera visión, la profundidad? No la implican; en la mera visión son sólo cambios de enfoque, que a nivel visual se asocian con variaciones en las sensaciones musculares (sensaciones táctiles, tactos internos) en el ojo, pero que por sí mismos no implican la profundidad).

Por la mera visión no hay delante ni atrás. Antes que objetos, lo que la visión aporta son formas coloreadas, puras materias visuales: formas, manchas, luces, brillos. Estas materias visuales, estas formas coloreadas, están unas junto a otras pero, por la visión sola, no se ubican en profundidad. Ni siquiera se trata de formas que estén en un plano, pues lo plano sólo puede ser concebido como tal en relación con lo profundo; son sólo formas, sin más, sin lugar, sin distancia: lo profundo no es interno a la visión.

Cuando esas formas varían en tamaño, visualmente lo único que hay es eso: cambios de tamaño, pero no acercamientos o alejamientos. Cuando estas formas crecen o empequeñecen, visualmente lo único que hay es eso: que crecen o se encogen, no que se acercan o se alejan. Por la mera visión no es posible discernir cuándo una variación en tamaño se debe a un alejamiento (o acercamiento) y cuándo a un efectivo cambio en las dimensiones del cuerpo, porque, visualmente, ambas variaciones coinciden; entre ellas, visualmente, no hay diferencia.

Esta coincidencia la ilustra muy bien el cine. Cuando en una película una persona camina por una acera alejándose, vemos que se empequeñece cada vez más; la persona camina, se mueve, pasa por las ventanas, se aleja, se empequeñece; pero, de hecho, allí no hay nada que se aleje. El cine es sólo manchas de luz que se mueven y transforman sobre una pantalla, cambiando de tamaño y de lugar; el cine es sólo eso: manchas de luz moviéndose en una pantalla plana; allí no hay nada que se acerque o se aleje; aquí se trata, efectivamente, de una disminución en las dimensiones de la forma coloreada a la que llamamos persona. La mancha se mueve hacia la derecha, y a la vez disminuye de tamaño; sin embargo nosotros lo tomamos por un alejamiento, nosotros sentimos que vemos la profundidad: visualmente no hay diferencia.

Pero no hace falta recurrir al cine, que para algunos puede parecer demasiado artificioso, demasiado calcado de la visión misma, demasiado "fotográfico" (4). Tanto

como el cine, esta cuestión la ilustra la pintura, o en general las representaciones en una superficie plana. Aquí, se trata de producir, entre otras cosas, experiencias espaciales a partir de ensamblajes de manchas en una superficie plana, se trata de manipular, de disponer en un plano elementos puramente visuales para producir experiencias espaciales. Y el caso es el mismo: este ensamblaje plano nos hace sentir la profundidad, aunque lo que vemos, de hecho, sólo son formas de colores sobre un plano. La visión sola no permite diferenciar una situación de otra; de donde resulta que ella sola no implica la profundidad: si vemos como profundo lo que está en un plano, si la visión de lo plano se toma por visión de lo profundo, es que la visión, en sí misma, no conlleva la profundidad.

Y no hace falta que la representación sea la transposición tal cuál de lo representado. Ya se trate de los bisontes de Altamira, o de las iluminaciones persas, o de la pintura gótica, la cuestión es la misma: mediante una manipulación de material puramente visual en un plano se produce una cierta experiencia espacial; aún sin haber identidad en las formas (sin que se "parezcan" la pintura y lo pintado), por medios puramente visuales en un plano, se produce por alusión (como en todo lenguaje) la experiencia espacial. La visión de lo plano se toma por visión de lo profundo: esto sólo es posible porque

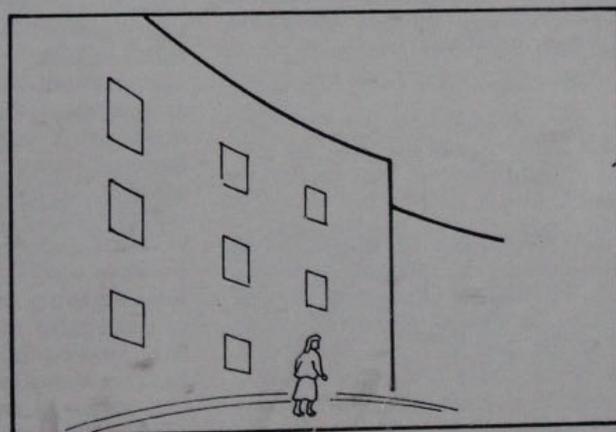
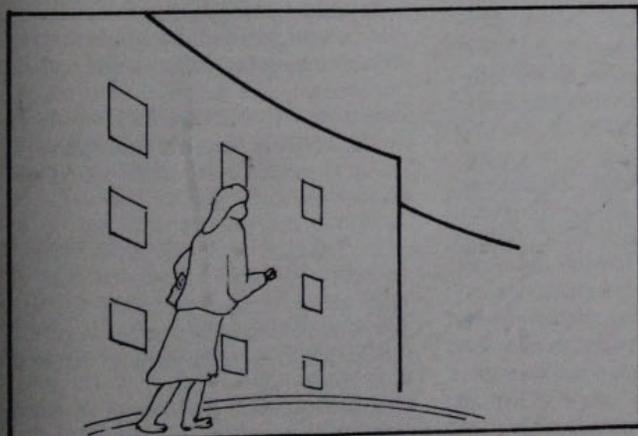
mos menos importantes, el revelado, el montaje o edición, el encuadre o enmarque de la toma.

la profundidad no reside en la visión misma.

La visión, ella sola, no hace necesaria, no impone la profundidad. Cuando miramos una calle, una escena cualquiera, la mera visión no justifica la impresión de profundidad, el mero material visual no hace necesario este concepto. Sin embargo, al mirar, sentimos esta impresión de profundidad. De donde se deduce que la visión es interpretada en términos de la certeza de lo profundo; ¿de dónde proviene esta certeza?

(Con respecto a la cuestión de la similitud entre la pintura y lo pintado, cabe anotar que se ha hecho todo un arte, a partir del renacimiento en Europa, en el cual tal similitud formal es muy importante. Esta similitud tiene sin embargo su especificidad; en general, la similitud entre la representación y lo representado es una cuestión de reconocimiento del uno en la otra, y entonces cabe preguntarse en términos de qué criterio se da este reconocimiento. En el caso del arte en Europa a partir del renacimiento, este reconocimiento pasa por el recinto de una correspondencia en términos geométricos.

Tal similitud, sin embargo, no se constituye en una limitación mientras que la cuestión esté viva, y sea trabajada como un problema artístico. Estos pintores crearon, entre otras cosas, una técnica de manejo de elementos lineales dispuestos en un plano, la perspectiva, que combinada con una técnica de manejo de los colores, de los contrastes, de las texturas, de los claroscuros y de la iluminación, permite producir obras que logran en buen grado la similitud buscada. (Para muchos, el arte está en eso, en lo



4. Es falsa la supuesta identidad entre la visión que el cine produce, y aquella a partir de la cual, mediante la cámara, se elaboró la película. Aunque éste no es el lugar para hablar de esta cuestión, mencionemos algunos elementos que las hacen diferentes: la película se hace mediante un cierto dispositivo óptico, lo que llamamos una cámara, con unas determinadas lentes, utilizando un cierto tipo de película o filme; esta película está dispuesta en forma plana tras las lentes, en lo que se denomina el "plano de objetivo", y es expuesta a la luz de manera muy variable; están también, y no por últi-

parecido que queda). Este sistema pasa por ser la transposición misma de la visión representada, pero es cosa bien sabida que se trata de un lenguaje, es decir, que no se trata de representar la verdadera experiencia sino de producir, por alusión, una cierta experiencia espacial (a este respecto, ver por ejemplo los escritos de Pierre Francastel). Hay experiencias espaciales que no pueden ser producidas con una pintura hecha con base en la perspectiva, como las vistas de golpe, cercanas al ojo, o bien las vistas de altura o de vuelo de pájaro de algunas pinturas persas e hindúes o las vistas de siluetas, o los brillos demasiado intensos. Los pintores son bien conscientes de esto a nivel visual; algunos lo fueron aún a nivel verbal. Leonardo, en su "Tratado de la pintura" (Espasa-Calpe, colección Austral) dice que el pintor debe evitar, al utilizar el sistema de dibujo en un plano de la perspectiva, el incluir representaciones de objetos demasiado cercanos al ojo (en términos del sistema perspectivo se dice "demasiado cercanos al plano de visión"), porque la experiencia espacial se distorsiona. Esto quiere decir que la experiencia producida por vistas cercanas al ojo no es reproducible mediante la técnica de manejo perspectivo de elementos visuales en un plano; el pintor allí, como lo hizo Van Gogh, o los iluminadores persas en su caso, debe trabajar "a ojo".

La perspectiva es un sistema geométrico y matemático para fabricar cuadros que producen, con gran intensidad, una cierta experiencia espacial, y el que sea un sistema geométrico y matemático se considera un crédito, por esa vulgar creencia tan en boga de que lo numérico es siempre verdadero.

Pero otra cosa es pensar que agota las posibilidades de producir experiencias espaciales mediante cuadros, que produce la verdadera experiencia espacial).

La visión, por lo demás, tiene características y cumple funciones muy singulares. Operamos bajo el criterio de que el mundo es como se ve, de que la visión nos aporta las cosas como son, mientras que el oído o el gusto nos aportan sólo algunas de sus propiedades: las co-

sas son como se ven, no como se oyen o como saben, sino como se ven. Obviamente, lo que ocurre es que se le da a la visión un papel preponderante sobre los demás sentidos. Damos a las sensaciones visuales un papel privilegiado respecto a las demás materias sensoriales que nos hacen y hacen al mundo.

Pero además suponemos que las sensaciones nuestras son la estampa verdadera del mundo, que el mundo es como lo vemos nosotros. Pero... ¿qué pasa entonces, por ejemplo, con un pescado? (perdón, con un pez). Porque el material visual con que cuenta un pescado, con sus ojos a lado y lado del cuerpo, con sus ojos en ojo de pescado, son muy distintas de las nuestras.

¿Cómo es el mundo, cómo lo vemos nosotros, o cómo lo ve un pez?

No caben aquí las explicaciones basadas sobre la cuestión de la visión estereoscópica por oposición a lo que serían los "mecanismos de visión" del pez, porque entonces se trataría tan sólo de la correspondencia entre las dos visiones, sin que se defina de todas formas cuál de ellas es la real⁽⁵⁾; por tanto, la cuestión seguiría planteada: ¿cómo es el mundo, cómo lo vemos nosotros o cómo lo ve el pez?

Y no sólo en este terreno cabe plantear el problema. Si consideramos el caso de una lombriz de tierra con respecto al nuestro, resulta que para ella no hay sensaciones vi-

suales. De entrada no las hay, porque no tiene ojos. ¿Tiene ella un mundo, o no? ¿Es falso porque no es el nuestro?

¿Y si, a la inversa, fuésemos nosotros, de cierta forma, lombrices? ¿Si hubiese dimensiones que no sentimos? ¿Qué tal un cuerpo que tenga partes sensibles a los imanes? ¿O con ojos sensibles a todo el espectro electromagnético, que viera ondas de radio, o el infrarrojo?⁽⁶⁾ ¿O con sensaciones que nosotros ni imaginamos? ¿Cómo sería su mundo? Y en tal caso, ¿sería nuestro mundo falso? De todas maneras, nunca podríamos saberlo; nunca podremos saber si nuestro mundo es "el mundo". ¿Será que tal cosa no existe?

Toda esta confusión se elimina si dejamos de lado el problema de si nuestro mundo es o no "el mundo". Toda esta cuestión se disuelve si, más bien, trabajamos con base a la propuesta de que con lo que contamos es con un conjunto de sensaciones que tratamos de manipular, al ritmo de nuestras necesidades. Que sobre estas sensaciones nos constituimos, sobre ellas nos hacemos nosotros y el mundo.

Con lo que contamos es con material visual, con material sonoro, táctil, materiales que tratamos de manipular al ritmo de nuestras necesidades (es decir, de nuestros deseos y temores, pero deseos y temores considerados de manera general, y no sólo en el sentido estrecho de lo psicológico). De estos materiales sensoriales estamos hechos, tras ellos no hay nada. De lo que se trata, tanto para el pescado como para nosotros, es de manipular-

5. Por lo demás, lo que denominamos "mecanismos de visión" nuestros y del pez en verdad son sólo modelos que hacen parte de toda una teoría óptica, una teoría que es elaborada sobre la base de nuestras propias sensaciones que son tomadas, de entrada, como referencia absoluta. Todas nuestras teorías, no podría ser de otra forma, son elaboradas sobre el supuesto de que nuestra visión, nuestras sensaciones, son la imagen misma de eso que llamamos mundo. Lo que nosotros suponemos, o mejor dicho imaginamos que ve el pez (porque lo que de hecho ve nunca podremos saberlo a ciencia cierta), lo inferimos en función del mundo de nuestras propias sensaciones (al que, como dije, tomamos como referente) y de las relaciones ópticas que formulamos al interior de ese mismo mundo; "lo que el pez ve" es sólo lo que nosotros, con base en nuestras sensacio-

nes, imaginamos que ve el pez, es sólo un modelo, un supuesto teórico (aun decir que el pez ve es una suposición); y lo mismo ocurrirá con la correspondencia que establezcamos entre esos dos "mecanismos de visión": será un elemento teórico, desarrollado sobre la base de nuestras propias sensaciones, y no la forma de alcanzar la visión misma del pez.

6. Lo que para nosotros es visión es sólo una parte bien pequeña del rango de ondas electromagnéticas... los murciélagos, en la noche, vuelan orientándose por los ecos, como quien dice vuelan por sonar... y los perros escuchan silbatos que nosotros no oímos...

los al ritmo de las propias necesidades. Nosotros y el mundo nos hacemos, nos inventamos, en el tráfigo de tratar de manipular estos materiales.

Al mirar, la mera visión no impone la profundidad. Como dijimos, al mirar una calle, un objeto cualquiera, lo que vemos, antes que otra cosa, son formas, materiales visuales, partes que se delimitan en un todo visual. Estas formas, por sí mismas, no se ubican en profundidad. Son sólo formas co'o-readas, unas contiguo a otras, pero que, por la mera visión, no están más aquí o más allá; son sólo formas, unas junto a otras, que están ahí, sin más.

Sin embargo, al mirar, sentimos la impresión de profundidad. La visión, por sí misma no conlleva la profundidad y, sin embargo, al mirar, la sentimos... de donde se deduce que a la visión superponemos la experiencia de la profundidad, que la visión la interpretamos en términos de la certeza de lo profundo ¿De dónde proviene esta certeza?

Si miramos, y dejamos de lado el movimiento, la profundidad no tiene sentido; sin movimiento no hay profundidad. ¿No provendrá la impresión de profundidad al mirar, de la certeza que tenemos de poder movernos? ¿No es esa posibilidad de movernos, esa certeza, ese recuerdo de poder movernos, lo que justifica la impresión de profundidad? ¿No es en función de eso que interpretamos la visión?

Al mirar, en realidad, lo que tenemos es una impresión de profundidad. Al mirar, por ejemplo un objeto, sentimos que está allí, allí, sentimos la profundidad; pero los ojos no bastan para asegurarla.

Para hacerlo, tendríamos que extender los brazos, las manos, movernos, ir hasta el objeto, tomarlo... Es esa posibilidad, esa certeza de movimiento lo que justifica la impresión de profundidad; no sólo ver el objeto, sino la certeza de poder movernos, de ir hasta allí y tomarlo. Es ese movimiento lo que hace necesaria la profundidad.

Pero al movernos, al ir hasta allí y tomar el objeto, todo ha cambia-

do; al movernos y llegar al objeto, ya no somos los mismos: ha cambiado nuestro campo visual, nuestras sensaciones y disposiciones corporales; ha bajado nuestra expectativa. Todo ha cambiado: estamos en otra situación, en otra posición, no somos los mismos. Y sólo por el recuerdo cabe entonces hablar de donde antes estuvimos, sólo por el recuerdo cabe hablar de que nos movimos.

Para un ser que sea solo visión, sin movimiento, la profundidad no tiene sentido. Sin movimiento, la visión por sí misma no impone la profundidad; es por la experiencia del movimiento que aquella se hace necesaria. Hace falta tener la certeza del movimiento para que, al mirar, se tenga la impresión de profundidad; la profundidad se hace necesaria sólo por el movimiento.

Pero no sólo por el movimiento; hace falta también el recuerdo. Si no hubiera recuerdo, no podríamos hablar de que estábamos allí, si no hubiera recuerdo no cabría hablar de que nos movimos.

La profundidad, entonces, es hija del recuerdo y del movimiento, unidos a la visión. De visión, movimiento y recuerdo está hecha la profundidad.

4.

Por tanto, la profundidad no es simplemente el nombre de algo dado y elemental, sino un concepto, un modelo complejo que se construye a partir de experiencias desde cierto punto de vista más básicas, un modelo que se construye como un montaje de ellas.

Usualmente, atribuimos a la profundidad un carácter originario, suponemos que es un elemento dado y primario de nuestro mundo; por ella, pensamos, es que se hace posible el movimiento.

Pero, sin embargo, la cuestión resulta ser más bien a la inversa: es por el movimiento que se hace necesaria la profundidad.

La profundidad es un concepto; no el nombre de un componente dado y originario del mundo, no una palabra que traduzca en términos verbales tal componente, sino un concepto que, en lugar de

transcribir, lo que hace es aludir a un conjunto de experiencias. Lo básico son la visión, el movimiento y el recuerdo; la profundidad se construye como un montaje a partir de ellos.

Y si al mirar, sentimos que vemos la profundidad, sentimos que lo visual es en sí mismo profundo, es tan sólo porque la visión, permanente, la interpretamos en función de ese montaje ya elaborado, permanentemente la interpretamos en términos de la certeza que tenemos de poder movernos; es por eso que sentimos la visión como visión de lo profundo; es allí donde radica la sustancia de la profundidad: en ese recuerdo, en esa certeza.

Esta interpretación de la visión en función de lo profundo está completamente imbricada en nuestra actividad usual; hasta tal punto lo está, que llega a operar de manera automática, nos hace. Por esto, damos en pensar que la profundidad es a'go dado, que la visión en sí misma es así, y no producto de una historia, de un montaje.

5.

Algo similar a lo que ocurre con la profundidad, ocurre también con el espacio.

Usualmente, lo hemos visto, tomamos el espacio como algo dado, como una parte elemental del mundo: aque'lo en que, de alguna manera, las cosas, y aún nosotros mismos, estamos inmersos, aquello en que nos movemos, nos desplazamos. Respecto a él, se considera el movimiento como algo subordinado, secundario: el movimiento, movimiento de cuerpos, es posible porque hay cuerpos, porque hay espacio. Para este punto de vista, lo básico son los cuerpos, el espacio.

El espacio, sin embargo, no es algo tan simple como parece. Como ocurre con la profundidad, no es tan sólo el nombre de un aspecto elemental del mundo sino, más bien, un modelo complejo; un concepto que alude a un conjunto de experiencias más básicas, un modelo que se constituye como un montaje de visión, tacto, movimiento y recuerdo.

Para verlo, basta de hecho con

considerar la íntima relación que hay entre espacio y profundidad. La una conlleva el otro: el espacio es profundo. Al nivel en que aquí lo consideramos, el espacio se constituye como tal como elemento profundo, como elemento en profundidad; ser profundo es su característica básica, prácticamente la única.

Y si la profundidad, como hemos visto, sólo se conforma como un montaje de visión, movimiento y recuerdo, con el espacio, entonces, ha de ocurrir lo mismo.

Usualmente, como dije antes, tomamos los cuerpos, los objetos, como elementos dados; nosotros mismos, en cuanto sujetos, nos pensamos como cuerpos, cuerpos inmersos en el espacio. Al estar parados en un entorno cualquiera, en medio de un prado, de una calle, sentimos que hay espacio, que podemos movernos, que podemos realizar giros, desplazamientos, contorsiones, porque hay espacio. Allí, tomamos el espacio como algo elemental, como algo dado.

Al mirar, al ver, sentimos esta certeza de lo espacial, la sentimos en todo nuestro cuerpo; pero, según vimos antes, esta sensación, esta impresión de que hay espacio no puede provenir de la mera visión: ella sola, por sí misma, no justifica la profundidad.

La certeza de que hay espacio estriba, más bien, en la certeza de que podemos movernos. Cuando, al mirar, al ver un entorno, sentimos en todo nuestro cuerpo que hay espacio, lo que tenemos, en verdad, antes que otra cosa, es la seguridad de que nos podemos mover; esto es lo que sentimos ante todo: que podemos movernos; esa certeza, por decirlo así, es más básica, más elemental, que la del espacio. (Por lo demás, si no existiera movimiento, absolutamente ningún movimiento, no tendría sentido hablar de espacio). Y tal certeza de que podemos movernos radica a su vez en el recuerdo: es el recuerdo, sólo el recuerdo, el que suministra la convicción de que podemos movernos. La certeza de que hay espacio, que sentimos al estar parados en medio de un prado, en medio de una calle, de un entorno cualquiera, radica entonces en el recuerdo del movimiento.

Veamos esta cuestión con más detenimiento.

Nosotros suponemos que el espacio es el medio en que se efectúan los movimientos. Y si entonces, para tratar de comprobar que efectivamente hay espacio, nos ponemos en movimiento, llegamos a una situación paradójica. En realidad, al movernos, en esa situación final a que llegamos, lo único que tenemos es el recuerdo del movimiento. Sí, sentimos la certeza de habernos movido, sentimos que nuestras sensaciones visuales han cambiado, que han cambiado nuestras sensaciones corporales (en las articulaciones, en los músculos, en las vísceras; tactos internos, roces en la piel), que no somos exactamente los mismos que antes de movernos, eso lo sentimos con fuerza... pero esta certeza estriba por entero en el recuerdo.

Al pasar de una situación a otra, estamos seguros de habernos movido en el espacio. Sentimos que estábamos allí, y que estamos ahora aquí; sentimos con fuerza que han variado nuestras sensaciones, pero todo esto es sólo función del recuerdo; en la situación a que llegamos, en la que el recuerdo nos asegura que han cambiado nuestras sensaciones visuales, nuestras sensaciones corporales, sólo por este recuerdo cabe hablar de que nos movimos. El espacio, entonces, sólo se constituye como un elemento complejo, se constituye como un montaje de movimiento y recuerdo.

Al mirar, al ver el prado, la calle, sentimos la certeza de poder movernos, la sentimos en el cuerpo, en los brazos, en los miembros. La mera visión no la justifica, pero es que la visión se interpreta en términos de esta certeza que sentimos. Sentimos que podemos movernos, y lo atribuimos al espacio.

Y, efectivamente, podemos movernos; podemos dar giros con la cabeza, o extender los brazos, o mover las piernas; podemos efectuar contorsiones corporales o desplazamientos; podemos movernos, y con esto llegaremos a otra posición, a otra situación, distinta de la que antes teníamos. Y de esta posibilidad de movimiento, deducimos que hay espacio. Y es cierto, sentimos que hemos cambiado, que han variado nuestras sensaciones visuales, nuestras sensaciones corporales... pero la certeza de esta diferencia estriba tan sólo en el recuerdo. En esa nueva situación a que llegamos, en ese momento, del movimiento no nos queda más que

el recuerdo: sólo por él cabe hablar de que nos movimos.

Parados en medio del prado, de la calle, en un entorno cualquiera, damos como un hecho que existe el espacio. Sin embargo, nuestros sentidos no lo pueden asegurar; para hacerlo, tendremos que movernos, hacer cualquier movimiento, grande o pequeño, hasta llegar a una nueva situación. Con esto, nos parece, comprobamos que hay espacio... pues hubo movimiento... Pero, de hecho, en la nueva situación en que nos encontramos, la certeza de habernos movido radica por entero en el recuerdo. En realidad, en esa nueva situación, lo único que tenemos es la impresión de los cambios experimentados; allí, en esa situación, lo único que tenemos es el recuerdo del movimiento.

Intentamos, por el movimiento, comprobar que el espacio existe como algo elemental y dado, aquello en que nos movemos. Y resulta que llegamos a una situación en que sólo a partir del recuerdo podemos hablar del movimiento.

La existencia del espacio estriba entonces en el recuerdo. El espacio no es algo elemental y dado, no es algo que exista por sí mismo, sino un montaje, una construcción que hacemos a partir de experiencias más básicas. El espacio no es un elemento dado y originario del mundo, sino un concepto, un montaje complejo que construimos a partir de movimiento y recuerdo.

Sin movimiento no hay espacio. Usualmente, suponemos que el espacio es el que posibilita el movimiento, antepone el espacio al movimiento. Sin embargo, las cosas resultan ser más bien a la inversa: basta observar que si no existe movimiento, absolutamente ningún movimiento, no tiene sentido el espacio; si hablamos de espacio, es por el movimiento. Es el movimiento el que fundamenta el espacio... Pero, digámoslo, hace falta el recuerdo: sin él, no podríamos hablar de que hubo movimiento. La experiencia espacial sólo es posible por el movimiento... y en esa medida, sólo existe en función del recuerdo.

6.

A todo esto, cabe sin embargo una objeción. Se nos dirá que, si

bien es cierto que en cada situación en que estemos lo único que tenemos es el recuerdo de otras situaciones, el recuerdo de las variaciones experimentadas al pasar de una posición a otra, a pesar de esto, esas variaciones se producen en un movimiento que se realiza en el marco de un entorno, de un espacio estable.

Esta objeción se refiere fundamentalmente a las variaciones visuales al movernos; se nos dirá que, aún siendo cierto que en cada situación lo único que tenemos es el recuerdo de las variaciones visuales experimentadas, ellas se deben simplemente a que nos movemos respecto a un entorno estable; allí, este entorno se toma como algo dado, algo elemental y originario, y se explican las variaciones visuales como un simple resultado del movimiento en el espacio respecto a él.

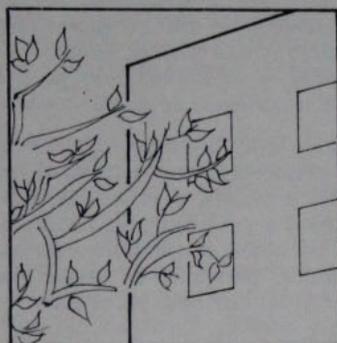
Según esto, si estamos en el punto A, digamos, y moviéndonos en el espacio, pasamos a B, o a C, o a D, las variaciones visuales de un punto a otro corresponderán a lo que podemos llamar las vistas del entorno desde cada uno de esos puntos: según esta concepción, al movernos de una posición a otra cambiará nuestra vista como mero resultado de tal movimiento. Toda esta argumentación se apoya en que suponemos el entorno como algo dado que nos limitamos a ver y en cuyo medio nos movemos, y las diferentes vistas se explicarían a partir de las diferentes posiciones.

El entorno consistiría en una serie de cuerpos distribuidos de alguna forma, cuerpos que pensamos como ubicados en el espacio. El entorno todo, como un conjunto, lo consideramos como un elemento simple e inmediato de nuestro mundo, que está inmerso en el espacio y respecto al cual nos movemos. Según esto, el entorno está ahí, y nosotros, al movernos, nos limitamos a verlo desde distintos ángulos.

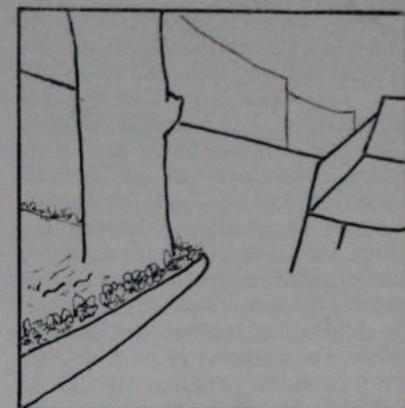
La objeción, sin embargo, se resolverá; porque ese entorno, en rigor, no es una parte elemental del mundo, que existe por sí misma; como veremos, ese entorno se constituye como un montaje hecho de una composición de vistas ligadas por el recuerdo. El entorno, en realidad, sólo existe como montaje, como modelo complejo, hecho a partir de movimiento y recuerdo, tal como ocurre con el espacio en que lo suponemos inmerso.

Tomemos un parque como ejemplo de lo que podríamos llamar un entorno estable (cualquier otro ejemplo es igualmente bueno). Este entorno, el parque, estará constituido por una serie de edificios distribuidos en una cierta forma en torno a una explanada con fuentes, árboles, una rotonda, etc. Este conjunto de cuerpos lo suponemos inmerso en el espacio.

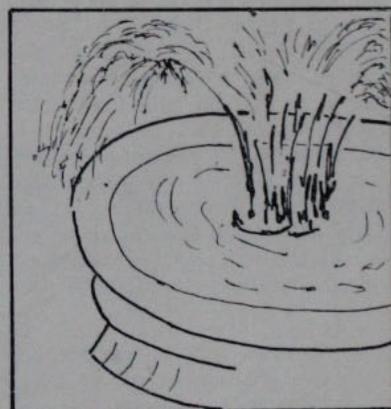
Estamos parados en la esquina A; miramos, vemos así:



A

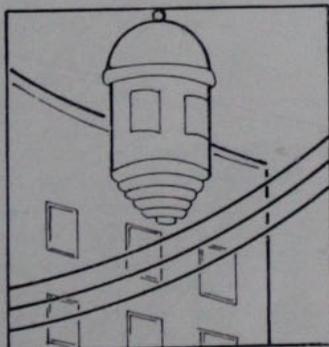


A

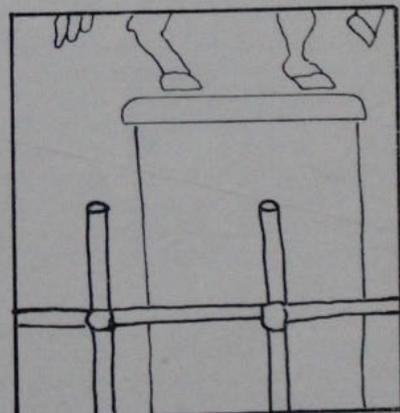


B

La mera visión no nos asegura allí la profundidad. Sin embargo, sentimos que podemos movernos, que hay espacio, que estamos en medio de un entorno, inmerso en el espacio. Y en efecto, nos ponemos en movimiento... Más adelante, no importa si mucho o poco, llegamos a B, estamos en otra situación; lo que vemos en ese momento es así:



B



C

y tampoco allí la visión asegura la profundidad.

Y después, podemos tener otras vistas así:

¿Cómo es el parque? ¿Cómo lo vimos en A, en B o en C?

¿Cómo es el parque?

Se nos dirá entonces que lo que vimos en A, B o C son aspectos, vistas del parque, pero que el parque es ese entorno, ese espacio estable en que nos movimos.

Pero, como siempre estamos en una situación particular, lo que tenemos, lo único que tenemos, siempre, son vistas particulares; vistas particulares, y el recuerdo de otras vistas; y el recuerdo de las sensaciones corporales (en las articulaciones, en los músculos, en la piel, etc.) al pasar de una situación a otra, esas sensaciones corporales que, asociadas con las variaciones visuales, denominamos movimiento. De hecho, no tenemos nada más: vistas particulares y recuerdo de otras vistas. El parque, entonces, lo construimos como un montaje de esas vistas, ligadas por el recuerdo.

El parque, lo que nosotros llamamos el parque, no es lo dado por la vista singular en A, ni la vista singular en B, ni la de C, etc. Pero, al mismo tiempo, lo único que tenemos es eso, esas vistas particulares, esas variaciones visuales (que junto con las variaciones corporales denominamos movimiento), y su recuerdo; al movernos, lo único que tenemos es eso: variaciones sensoriales, y su recuerdo; no tenemos nada más. Por tanto, es sobre ese material que construimos, como un montaje complejo, el parque.

Ese entorno estable, el parque, tal como el espacio en que lo suponemos inmerso, no es pues algo que está ahí, y que nos limitamos a ver desde diferentes puntos, no es algo que exista por sí mismo, sino un montaje, un modelo que elaboramos a partir de visión, movimiento y recuerdo. Eso es el parque.

Si no hubiera movimiento, si fuéramos una vista fija, invariable, no habría parque. Pero al haber movimiento, hay un conjunto de vistas particulares, y su recuerdo. Es sobre esta materia que construimos el parque, lo que llamamos un entorno estable, al igual que el espacio en que lo suponemos ubicado.

Y si, parados en A, o en B, o en cualquier otro punto, miramos y, ante esa vista singular, sentimos que el parque está ahí, que el espacio está ahí, ahí, lo que ocurre tan solo es que esa visión singular

la estamos interpretando, la estamos interpretando en términos de ese modelo, de ese montaje ya elaborado, el parque.

7.

Con lo anterior, el movimiento deja de ser un elemento secundario con respecto a los cuerpos, al espacio.

Usualmente, según hemos visto, el movimiento se concibe como un elemento que les es subordinado; espacio y cuerpos se toman como básicos, y el movimiento se considera secundario respecto a ellos.

Para este punto de vista, el espacio y los cuerpos son elementos básicos, a priori, y el movimiento se limita a ser movimiento de cuerpos. Es así como concebimos corrientemente el movimiento: como movimiento de cuerpos, en el espacio⁽⁷⁾.

7. Al nivel en que aquí consideramos la cuestión del movimiento, no se tratará de una discusión sobre las causas que lo producen.

Tal problema fue una cuestión básica en el desarrollo de la física, y esto resulta claro si se consideran los conceptos que a este respecto manejan la física de Aristóteles y lo que llamamos la física clásica, a partir de Galileo. En el primer caso el movimiento es un proceso por el cual el cuerpo que se mueve, a la vez que cambia de posición, cambia de estado, en tanto que se trata de movimiento en un espacio finito y ordenado, un espacio jerarquizado en el que cada cuerpo tiene su lugar natural; así las cosas, un movimiento, cualquiera que sea, ha de tener siempre una causa, una causa que explique la violentación del orden natural de las cosas, si se trata de un movimiento contra natura, o, en caso contrario, una causa que estribaría precisamente en ese orden. En el segundo caso, el de la física clásica, el movimiento es tan sólo un estado; no se realiza ni en pro ni en contra de un orden natural, pues no hay tal orden; el espacio ya no es un medio ordenado, jerarquizado, sino un espacio homogéneo, donde una posición dada es en principio equivalente a otra cualquiera. De tal forma, lo único que ocurre cuando un cuerpo se mueve es que cambia de posición, sin que

Pero si el espacio no es un elemento dado y originario del mundo, sino una construcción que hacemos a partir de variaciones en las sensaciones visuales y corporales, un montaje que hacemos a partir de movimiento y recuerdo, el movimiento ya no puede ser un elemento subordinado con respecto a los cuerpos y al espacio.

Si se trata del movimiento de un cuerpo que nosotros observamos, un objeto que cae o un caballo que galopa, este movimiento, antes que otra cosa, es una variación en nuestro campo visual (una mancha oscura que se desliza, una sombra negra que se estira y se encoge contra el fondo del horizonte). Antes que todo, una mera variación sensorial.

Y una cosa similar ocurre si somos nosotros los que nos movemos.

Cuando nos desplazamos de un punto a otro, cuando nos movemos, lo que tenemos, antes que otra cosa, es un conjunto de variaciones en los campos sensoriales que somos; en su sentido más íntimo, el movimiento es sólo eso: un conjunto de variaciones en los campos sensoriales que somos.

Sin embargo, corrientemente, el movimiento lo pensamos de acuerdo a un modelo según el cual, al movernos, lo hacemos como sujetos que permanecemos incambiables, inalterados, a lo largo de ese proceso de movimiento. Simplemente, se dice, estábamos en una situación, y ahora, al movernos, estamos en otra distinta. Simplemente, se piensa, lo que ha habido es un cambio de posición entre ese entorno, estable en sí mismo, y el sujeto que se movió.

Al moverse, el sujeto experimenta toda una serie de variaciones sen-

este cambio, en sí mismo, tenga implicación alguna.

Estas dos formas de concebir el movimiento tuvieron en la física consecuencias bien diferentes, cuya trascendencia se materializa en el principio de inercia galileano. Pero ambas tienen un punto en común, precisamente el que hemos mencionado antes: para ambas el movimiento es movimiento de cuerpos, movimiento de cuerpos en un cierto espacio.

soriales: variaciones visuales, variaciones en las sensaciones corporales (sobre todo musculares, articulares, en la piel) . . . y aún es posible que haya variaciones en intensidad de sonidos, tactos que recorren los dedos, etc. En concordancia con el modelo mencionado, las variaciones visuales y las auditivas se atribuyen, simplemente, a los cambios de posición entre el sujeto y ese entorno, estable en sí mismo, en que lo hace.

Pero si, como hemos visto, ese entorno no es algo elemental en sí mismo, sino más bien una construcción que hacemos a partir de las variaciones sensoriales y el recuerdo, un montaje constituido a base de sensaciones, si ese entorno es un montaje, entonces el movimiento, antes que movimiento de un cuerpo en un espacio, es sólo un conjunto de variaciones en los campos sensoriales en que nos constituimos. El movimiento es sólo ese conjunto, esa serie de variaciones sensoriales; el entorno se constituye como un montaje con base en ellas y en el recuerdo.

Si ya no podemos referir las variaciones sensoriales a un entorno,

sino, por el contrario, es el entorno el que se constituye a partir de estas variaciones, entonces el movimiento ya no será desplazamiento de un cuerpo en un espacio, sino un conjunto de variaciones en los campos sensoriales que somos.

¿En qué consiste la experiencia del movimiento? O, dicho de otro modo, ¿qué es lo que tenemos al movernos? En verdad, sólo una serie de variaciones visuales, junto con roces en la piel, con variaciones corporales (es decir, en las articulaciones, respiratorias, musculares); el movimiento, en principio, no es más que eso, esa serie, ese proceso de variaciones sensoriales; es a este conjunto de variaciones a lo que llamamos movimiento.

Si estamos acostumbrados a pensar que ellas no son más que la consecuencia de que nos movemos en el espacio, respecto a un entorno dado, estable, es sólo porque esas variaciones las interpretamos en función del modelo de movimiento que hemos mencionado; pero se trata de una interpretación. En realidad, esas variaciones son lo básico; como vimos, al movernos, lo que tenemos, lo único que

en verdad tenemos, son tales variaciones. (Esta interpretación, por lo demás, corre pareja con el suponer que las sensaciones no son más que elementos intermediarios que nos informan de los cuerpos, que tras las sensaciones hay algo que las produce; pero, como vimos, la cosa es más bien a la inversa: es sobre estas sensaciones que los cuerpos, y también nosotros, nos constituimos, como ensambles a partir de ellas. Tras las sensaciones no hay nada; los objetos, y también nosotros, estamos hechos de ellas).

Cuando nos movemos de un lugar a otro, lo único que tenemos en principio es una serie de variaciones visuales y corporales: vistas que varían, sensaciones de articulaciones que rotan un poco y se devuelven, sensaciones de músculos que se estiran y encogen, hasta que llegamos a una situación final. Un conjunto de variaciones sensoriales: es esto, ante todo, lo que el movimiento es. Lo demás que digamos, que nos movimos en el espacio, que nos desplazamos como cuerpos, cualquier cosa demás que digamos, es sólo un montaje que construimos a partir de estas sensaciones y del recuerdo.

