



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Continuidad y discontinuidad espacio-temporal
como concepto escultórico”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Quintero de la Mora José Arturo

Director de tesis: Lic. Francisco Quesada García

México, D. F., 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer enormemente a Francisco Quesada el compartirme sus amplios conocimientos y reflexiones sobre el fenómeno de la escultura, y asimismo el facilitarme el taller a su cargo y los recursos técnicos para realizar el desarrollo escultórico que aquí presento. De la misma manera agradezco a Roberto Caamaño el interés que mostró por mi trabajo en el taller, interés expresado en sus observaciones siempre lúcidas y atinadas y en sus comentarios alentadores, así como en la realización del registro fotográfico de mis maquetas que me obsequió para ilustrar este escrito.

*el instante se abisma y sobrenada
rodeado de muerte ,amenazado
por la noche y su lúgubre bostezo,
amenazado por la algarabía
de la muerte vivaz y enmascarada
el instante se abisma y se penetra,
como un puño se cierra, como un fruto
que madura hacia dentro de sí mismo
y a sí mismo se bebe y se derrama
el instante translúcido se cierra
y madura hacia dentro, echa raíces,
crece dentro de mí, me ocupa todo,
me expulsa su follaje delirante,
mis pensamientos sólo son sus pájaros*

Piedra de sol
Octavio Paz.

*Aquí cesa todo discurso
aquí la belleza no es legible
aquí la presencia se vuelve terrible
replegada en sí misma la Presencia es vacío
lo visible es invisible
Aquí se hace visible lo invisible
aquí la estrella es negra
la luz es sombra luz la sombra
Aquí el tiempo se para
los cuatro puntos cardinales se tocan
es el lugar solitario el lugar de la cita.*

Noche en claro
Octavio Paz.

**CONTINUIDAD Y DISCONTINUIDAD
ESPACIO-TEMPORAL
COMO CONCEPTO ESCULTÓRICO**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

<i>a) Planteamiento del problema</i>	7
<i>b) Descripción plástica del concepto</i>	11
<i>c) Justificación de la propuesta</i>	12
<i>d) Marco teórico</i>	16
<i>e) Estructura expositiva</i>	16

A) DESARROLLO PLÁSTICO

RESEÑA DEL DESARROLLO DE MAQUETAS.....	18
--	----

B) DESARROLLO TEÓRICO.....43

- CAÍTULO I: DICOTOMÍA ENTRE LA NOCIÓN DE ‘MUNDO’ Y LA NOCIÓN DE ‘AQUÍ-Y-AHORA’.....	45
---	----

- CAPÍTULO II: CONTINUIDAD Y DISCONTINUIDAD ESPACIO-TEMPORAL.....	67
--	----

- CONTINUIDAD: ESPACIO Y TIEMPO ABSTRACTOS.....	68
---	----

- DISCONTINUIDAD: ESPACIO Y TIEMPO CONCRETOS.....	80
---	----

- CONTINUIDAD CONCRETA: EL MOVIMIENTO.....	91
--	----

- CAPÍTULO III: CONCORDANCIA ENTRE LA OPOSICIÓN CONTINUIDAD-DISCONTINUIDAD Y EL CONTRASTE GEOMÉTRICO HORIZONTALIDAD-VERTICALIDAD.....	103
--	-----

- HORIZONTALIDAD.....	104
-----------------------	-----

- VERTICALIDAD.....	107
---------------------	-----

- SÍNTESIS CONCLUSIVA.....	110
----------------------------	-----

CONCLUSIÓN.....113

BIBLIOGRAFÍA.....119

INTRODUCCIÓN

a) Planteamiento del problema

Los pretextos anecdóticos o vivenciales a partir de los cuales he intentado desarrollar el concepto plástico-escultórico que expongo en esta tesis se resumen en las tres siguientes inquietudes temáticas:

- 1) La dificultad para determinar una frontera precisa entre lo objetivo y lo subjetivo, a partir del reconocimiento de que el sujeto cognoscente construye o determina sensible y conceptualmente su objeto al observarlo y teorizarlo; esto es, el reconocimiento del carácter productivo de la subjetividad --aun en su función cognitiva-- y, por tanto, de su participación activa en la configuración de ese ámbito contrapuesto al que, convencionalmente, llamamos 'mundo exterior' o 'realidad objetiva'.

- 2) El cuestionamiento que desde las artes y los discursos de la llamada 'posición posmoderna' se hace de todo aquello que se erige en la cultura con pretensiones de realidad sustancial, fija o estable, es decir, como valor inmutable o verdad absoluta, apelando reiteradamente a ciertos conceptos o nociones tales como 'incertidumbre', 'ambigüedad', 'fugacidad' o 'levedad'; términos que aluden a la naturaleza, ilusoria, efímera, insustancial o etérea de diversos fenómenos, y en general al carácter paradójico e inaprensible de la realidad. Todo lo cual yo encuentro estrechamente vinculado con esa inmanencia de la subjetividad en el orden objetivo --señalada en el punto anterior--, y asimismo susceptible de aglutinar y sintetizar en una noción muy específica, también muy en boga en las manifestaciones artísticas posmodernas: 'virtualidad'.

- 3) El interés por el estudio y la reflexión sobre dos factores fundamentales en nuestra captación sensible y aprehensión intelectual del mundo: el tiempo y el espacio; como fenómenos en cuya percepción creo encontrar una posible instancia o ejemplificación de las dos temáticas anteriores.

Ahora bien, tales inquietudes teóricas, expresadas así en su generalidad, no constituyen por sí mismas planteamientos propiamente plásticos, que es lo que aquí nos interesa. Para poder extraer de estos pretextos temáticos un problema plástico-escultórico, me propuse detectar en la experiencia cotidiana algún tipo de fenómeno o realidad muy específica en la que dichas problemáticas tuvieran una cierta concreción. Esto es, un fenómeno susceptible de constituirse en un ejemplo o en una suerte de metáfora visual de las tres temáticas generales descritas; metáfora plástica que pudiera devenir en un planteamiento formal más general, y así derivar en un concepto plástico.

En esta búsqueda me ha parecido reconocer en la unidad de un lugar y un instante (fusión asimilable a eso que coloquialmente llamamos '*aquí-y-ahora*'), un fenómeno que tiene la virtud de aglutinar las tres temáticas mencionadas. Pues, en efecto, nuestra percepción del *aquí-y-ahora* no es otra cosa que la concreción fenoménica del tiempo y el espacio, y a la vez el punto de engarce entre estos dos elementos universales (problemática 3); síntesis o fusión que se realiza en la receptividad de un sujeto, es el *aquí-y-ahora*, por tanto, una realidad que depende de una conciencia, es decir, de una subjetividad (problemática 1). De modo que el *aquí-y-ahora* queda sometido al desenvolvimiento y al devenir del sujeto en cuestión y es, en virtud de ello, un fenómeno ilusorio, una realidad etérea, efímera e insustancial; es un fenómeno virtual (problemática 2).

El *aquí-y-ahora* depende de la subjetividad pues es la receptividad de un sujeto la que constituye ese punto de engarce en el que tiempo y espacio coinciden y se amalgaman, se vuelven lo mismo; es una subjetividad la que realiza esta fusión aprehendiéndola como un bloque o unidad perceptiva. Y asimismo, es el carácter selectivo de nuestra receptividad lo que permite que un *aquí-y-ahora* específico se recorte y destaque de la totalidad del

contexto y del flujo del propio devenir vital, conformándose así la singularidad de un fragmento espacio-temporal que adquiere particular relevancia para la sensibilidad del sujeto en cuestión. Desde el punto de vista de la espacialidad, esta selección perceptiva se llama 'lugar', y desde el punto de vista de la temporalidad llamamos a este recorte 'instante'. El lugar es un fragmento de espacio cargado de valor o significado para un sujeto, cuya sensibilidad lo recorta virtualmente de su contexto; y el instante es un lapso en el flujo perceptivo de una conciencia en el que se interrumpe el fluir continuo del tiempo al quedar la receptividad de este sujeto atrapada en la contemplación de un lugar o acontecimiento, como vivencia que no se prolonga en una duración sino que se compacta en un bloque perceptivo, generándose así una fijación espacio-temporal. Tanto el lugar como el instante tienen su origen o fundamento en la subjetividad pues la conformación de ambos remite a la receptividad de una conciencia; y su fusión, el *aquí-y-ahora*, no es propiamente una cosa o entidad objetiva que subsista por sí misma, sino que sólo es una configuración fenoménica espectral que adviene como resultado de una selección perceptiva hecha por la peculiar sensibilidad de un sujeto. Facultad que no ha de entenderse, por tanto, como una capacidad meramente receptiva sino también y en la misma medida creadora o productiva.

De esta manera, el *aquí-y-ahora* se nos revela con un carácter contrario a la idea que regularmente se tiene de él. Pues lejos de ser ---como lo asume la mentalidad coloquial--- la referencia fenoménica o empírica más clara y precisa, la realidad más específica y concreta, el *aquí-y-ahora* nos muestra más bien su naturaleza ambigua, incierta e insustancial, toda vez que reconocemos su carácter relativo, es decir, su dependencia respecto de las relaciones formales establecidas por los parámetros perceptivos de cada sujeto.

Aunque asentado en la objetividad, no es el *aquí-y-ahora* algo puramente objetivo, sino la proyección de una subjetividad; y es, en esta medida, una entidad virtual. Pero es, sin embargo, un fenómeno, es decir, algo que se manifiesta sensiblemente, sobre todo en cuanto que llega a cristalizarse cabalmente como lugar y como instante. Y es en virtud de este carácter sensible o perceptual que yo asumí al *aquí-y-ahora* como algo susceptible de devenir en un problema formal y, posteriormente, en un concepto plástico.

Para lograr derivar tal planteamiento plástico procuré hallar una formulación más sintética o escueta de toda esta idea tratando de comprender en su esencia este fenómeno sobre el carácter virtual del *aquí-y-ahora* o 'fusión-de-un-lugar-y-un-instante', y así lo remití a un fenómeno perceptivo más fundamental del cual, considero, es efecto o expresión, a saber, la tensión entre el carácter continuo y a la vez discontinuo con que el tiempo y el espacio se nos manifiestan. Pues, en efecto, la conformación para nuestra sensibilidad de un sitio o lugar no es otra cosa que captar una discontinuidad en el espacio, y la captación de un instante no es sino la percepción de una discontinuidad en el tiempo. Pero, el barrunto de ese carácter incierto, ilusorio o subjetivo del *aquí-y-ahora*, es decir, el reconocimiento de la virtualidad de esta fijación o recorte espaciotemporal----, no es sino el atisbo que nuestro entendimiento hace de la naturaleza esencialmente continua tanto del espacio como del tiempo. Continuidad física en la que se disuelve la singularidad espectral de los lugares que nuestra sensibilidad recorta, y que, como forma esencial, nos proporciona el sentido de la unidad que subyace a la fragmentación percibida, cohesionando nuestra experiencia del mundo y la conciencia de nuestro propio devenir vital en él, a través de nuestro sentido de un espacio y un tiempo unitarios, homogéneos y continuos.

Así pues, al conceptualizar este fenómeno perceptivo como la tensión continuidad-discontinuidad espacio-temporal, me resultó más fácil pensarlo en términos de forma y plasticidad; y así lo traduje al contraste geométrico entre la horizontalidad y la verticalidad. Esto es, establecí ---apelando a las peculiaridades de nuestra corporalidad y motricidad--- una correlación entre nuestra experiencia de la continuidad espacio-temporal y el eje perceptivo horizontal, y entre la experiencia de la discontinuidad y el eje vertical.

Así las cosas, la formulación íntegra de este concepto escultórico se enuncia escuetamente como la mostración del carácter subjetivo o virtual del *aquí-y-ahora*, resultante de la tensión entre la continuidad y la discontinuidad espaciotemporal----, a través del contraste geométrico entre la horizontalidad y la verticalidad.

b) Descripción plástica del concepto

Este concepto plástico que he tratado de definir se ha concretado en una serie de composiciones escultóricas de carácter transitable, cuya formalidad trata de generar un aspecto que aluda a la espacialidad y ambiente urbanos, y a la vez remita a los caracteres de insustancialidad y virtualidad, provocando una sensación de incertidumbre, levedad y fugacidad. De modo que la dinámica



compositiva a la que responden todas las imágenes establece, como uno de sus principales recursos plásticos, la parquedad o sobriedad volumétrica y cromática, y consecuentemente, como elemento formal preeminente, la espacialidad generada a partir de la línea.

La dinámica constructiva de este planteamiento escultórico consiste básicamente en la confluencia de unos pequeños volúmenes esparcidos en el piso, de algunos de los cuales se desprenden elementos tubulares con carácter filiforme, y en cuya interacción se genera un breve ámbito o espacialidad semiesférica de aproximadamente 4 o 5 metros de diámetro. Esto es, una espacialidad lo suficientemente amplia como para permitir el tránsito y un desenvolvimiento holgado del espectador, pero sin llegar a constituirse en una pieza



monumental, sino manteniendo en sus dimensiones una proximidad con las proporciones humanas; de manera tal que el breve ámbito que se genera se configure, no obstante la parquedad volumétrica o mática, como una interioridad que transmita, a pesar de la desolación dominante, un cierto carácter acogedor, una leve sensación de abrigo o resguardo.

El propósito plástico más específico de esta dinámica compositiva consiste en lograr que en esta breve espacialidad escultórica se ponga en juego el contraste o la tensión entre el carácter continuo y a la vez discontinuo que, yo considero, podemos reconocer en el espacio. En el espacio en primera instancia, puesto que es el factor de la imagen que se pone de manifiesto más inmediatamente, pero asimismo se pretende que con el transitar del espectador se involucre en la captación de la pieza el factor de la temporalidad, y con ello se pueda aludir también a la continuidad y discontinuidad del tiempo. Como ya lo he mencionado, la continuidad se construye sobre la coordenada horizontal mientras el recorte discontinuo se intenta conformar a partir de un ritmo vertical; con la peculiaridad de que esta verticalidad debe tener no un carácter físico o material sino virtual, es decir, no presentarse de una manera obvia a través de un volumen o cuerpo vertical, sino generarse a partir de puras relaciones visuales o formales (orden, ritmo, proporción, proximidad, alineamiento, dirección, etc.), puesto que ese factor discontinuo al que se pretende significar con ella es precisamente la levedad, la fugacidad y la virtualidad de un instante.



c) Justificación de la propuesta

La especulación sobre los fenómenos del lugar y el instante me condujo a considerar la dicotomía entre la captación del *'aquí-y-ahora'* y nuestra conciencia del mundo o universo; temática que derivó en el problema de la relación entre el todo y la parte, y en el fenómeno de la continuidad y la discontinuidad espacio-temporal. Considero que tanto la dicotomía entre el todo y la parte como la oposición continuidad—discontinuidad son problemáticas teóricas que se justifican como asuntos de investigación y reflexión en la medida en que reconocemos estas nociones como categorías o referencias conceptuales obligadas en

diversas instancias de nuestro desarrollo cognitivo y como elementos constitutivos de fenómenos culturales contemporáneos. Tales como la interdisciplinariedad en la investigación; postura teórica que busca romper las fronteras tradicionales entre las diversas áreas del conocimiento en las que se fragmenta nuestra aprehensión del mundo, para explorar en sus posibles vínculos o, lo que es lo mismo, en la posibilidad de poner una continuidad entre ellas.

El desarrollo de la interdisciplinariedad supone la atomización y fragmentación de nuestra experiencia del mundo-- generadas por la especialización del saber. Pues las diversas disciplinas se han consolidado delimitando su objeto de estudio, es decir, abocándose a una parte específica del todo. En efecto, aunque la cognición conlleva por un lado el sentido o la conciencia de un mundo como unidad, es decir, de un todo continuo, por otro, sin embargo, discrimina, selecciona, recorta y objetiviza a partir de determinados criterios epistémicos; esto es, destaca partes específicas del todo para constituir su objeto, poniendo así una discontinuidad. Pero este objeto no es un algo delimitado por sí mismo sino el recorte virtual que una determinada orientación epistémica establece, es un objeto construido por un sujeto. Un sujeto que, a partir de ciertos condicionamientos perceptivos y conceptuales, destaca del complejo de la totalidad aspectos o fenómenos específicos para delimitar una región o un campo que se constituye en su objeto de estudio. De modo que esta discontinuidad que un cierto lineamiento cognitivo pone en lo real sólo está puesta al modo como un lugar o un instante recortan la continuidad espacio-temporal, esto es, virtualmente; pues desde nuestra relación vital con el mundo experimentamos la continuidad entre las partes o regiones que la teoría recorta, y la unidad del todo vuelve a afirmarse. Así pues, la interdisciplinariedad no traiciona la naturaleza de la cognición sino que responde precisamente a su sentido más originario consistente en vincular la parte con el todo.

En términos generales, podemos reconocer que la cognición consiste tanto en la captación de fenómenos específicos como en la aprehensión de totalidades. En efecto, a partir de distinguir diversos fenómenos y de detectar los vínculos entre éstos, el intelecto tiende a la aprehensión de unidades fenoménicas cada vez más amplias y complejas que se

comprenden en última instancia, bajo las nociones de 'mundo' y 'universo'. Nociones que, al modo de ideas regulativas, le proporcionan al proceso cognitivo un horizonte de sentido, que en este caso es su orientación hacia la aprehensión de una totalidad unificada. Totalidad con respecto a la cual los fenómenos primera o inmediatamente captados bien pueden conceptuarse como partes; pero como partes que se vinculan, es decir, entre las cuales el intelecto reconoce también factores de continuidad; lo cual lo incita a aspirar a la unificación y a la totalidad.

Ahora bien, esta dicotomía entre el todo y la parte y la oposición continuo—discontinuo no son sólo parámetros o referencias epistemológicas, sino factores constitutivos de la realidad misma. Así podemos corroborarlo en nuestra experiencia del mundo actual, la cual se debate entre la consciencia de una cultura globalizada y la resistencia de identidades regionales; es decir, entre la diferenciación o discontinuidad de las partes de un todo y su uniformidad dentro de un sistema económico que rebasa sus fronteras al establecer un comercio entre las diversas regiones y, con ello, un elemento de continuidad entre las mismas.

Y en lo que concierne al desarrollo o devenir histórico de la realidad sociopolítica y del sistema cultural en general podemos también observar que se trata de un fenómeno que oscila entre la tradición y la ruptura, esto es, entre la normalidad y la alteridad, entre la mismidad y la otredad, es decir, entre la continuidad y la discontinuidad. Así podemos corroborarlo al reparar en el hecho de que entre un período histórico y otro nunca hay límites precisos, sino elementos del período anterior que se prolongan hasta el siguiente o bien elementos del período posterior que se gestaron desde la época precedente, esto es, factores de continuidad que perviven a pesar de las rupturas. Lo cual nos conduce a reconocer que hay algo de convencional en la distinción entre períodos que delimita la historiografía y, por tanto, algo de ilusorio en esas discontinuidades, es decir, algo de virtual en eso que llamamos 'época'.

Así pues, la propuesta plástica que aquí presento es un planteamiento escultórico que intenta constituir una suerte de símbolo o metáfora visual de los fenómenos y problemáticas mencionadas. Esto es, se intenta ---en franca afinidad con la cultura posmoderna---, asumir la incertidumbre, la ambigüedad, la fugacidad, la levedad y la virtualidad como valores constitutivos



de nuestra experiencia del mundo; y en concordancia con esto, sensibilizarnos al carácter simultáneamente continuo y discontinuo con que la realidad y la propia existencia se nos manifiestan en función de nuestro propio dinamismo subjetivo; el cual oscila o se debate entre nuestro sentido o conciencia del mundo como totalidad unificada y la captación caótica de sus parcelas.

Este planteamiento pretende, por tanto, problematizar ese énfasis unilateral y excesivo que las manifestaciones plásticas posmodernas (performance, happening, instalación, video, multimedia, arte conceptual, etc.) hacen del carácter heterogéneo y fragmentario de nuestra experiencia del mundo. Esto es, se intenta problematizar la consideración exclusiva de la discontinuidad. Se trata pues de matizar ese señalamiento posmoderno de la fragmentación y la discontinuidad, pero a partir de los valores o nociones que la misma posmodernidad ha promovido: virtualidad, levedad y fugacidad-- reconociendo el carácter discontinuo y



fragmentario de nuestra experiencia, pero como una fragmentación constituida de fragmentos, lapsos y fijaciones que nuestra propia subjetividad recorta; evidenciando así que se trata de fragmentos fugaces, etéreos, insustanciales y virtuales; esto es, espectros que se disuelven, a través de nuestro propio dinamismo vital, en el continuo de la totalidad.

d) *Marco teórico*

En el desarrollo teórico con el que respaldo este planteamiento plástico, me vi empujado a tocar breve y sesgadamente una serie de problemáticas que necesariamente salen a colación cuando se abordan los fenómenos del tiempo y del espacio, al menos desde el enfoque que aquí hemos adoptado. Temáticas tales como la del fenómeno de la percepción en general, la sensibilidad, la consideración sobre nuestro cuerpo y motricidad, sobre el movimiento y el transitar, sobre el desarrollo vital, sobre nuestra sentido del mundo y sobre la intencionalidad constitutiva de nuestra conciencia. Problemáticas todas estas que, conjuntamente con la tematización del tiempo y el espacio, confluyen en una tradición filosófica muy específica: la Fenomenología. Escuela de pensamiento cuyas temáticas, por cierto, coinciden bastante, como puede verse, con las preocupaciones de la escultura contemporánea. De modo que la mayor parte de mi apoyo bibliográfico consta de autores que o bien participan, simpatizan o bien fueron precursores de esta línea intelectual: Kant, Hegel, Bergson, Bachelard, Max Scheler, entre otros. Ahora bien, mi referente teórico más específico lo es el concepto de fenomenología que nos proporciona el filósofo Maurice Merleau-Ponty en su obra *Fenomenología de la percepción*; en la que nos presenta ésta disciplina como el enfoque filosófico que se propone superar la oposición entre el subjetivismo y el objetivismo extremos comprendiendo la relación naturaleza--conciencia a través de la noción de 'mundo', y remitiendo a su vez el fenómeno del mundo al fenómeno de la percepción como facultad en la que se involucra toda nuestra corporalidad.

e) *Estructura expositiva*

He considerado que la mejor manera de explicar mi concepto o planteamiento plástico es describiendo su gestación y maduración en la investigación plástica misma, es decir, en la realización de maquetas. De modo que el primer apartado de este escrito (designado con la letra A) consiste en una reseña de este proceso, en la que describo los objetivos y logros de cada una de sus etapas.

En un segundo apartado (designado con la letra B) presento el respaldo teórico y la investigación bibliográfica que le he procurado a este planteamiento, mediante un desarrollo argumentativo que se compone de tres momentos. Primero intenté deducir el concepto de la tensión entre la continuidad y la discontinuidad espacio-temporal a partir de la dicotomía entre la noción de 'mundo' y la noción de '*aquí-y-ahora*' (Capítulo I). Posteriormente, traté de profundizar en la comprensión del fenómeno exponiendo los factores que permiten concebir al espacio y al tiempo como elementos de naturaleza continua, y asimismo los factores que nos muestran su discontinuidad (Capítulo II). Finalmente, canalizo todo este desarrollo hacia la justificación de mi concepto plástico estableciendo la correlación entre la continuidad espacio-temporal y la horizontalidad, y entre la discontinuidad y la verticalidad (Capítulo III).



A) DESARROLLO PLÁSTICO

RESEÑA DEL DESARROLLO DE MAQUETAS

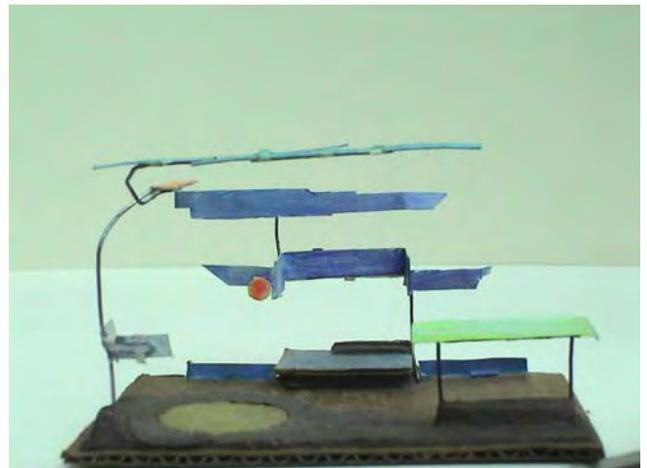
PRIMERA ENTREGA

- *El lugar y el instante como configuraciones virtuales*
 - *Transitar en el espacio urbano*
 - *Carácter escenográfico de las maquetas*

El pretexto anecdótico que motivó el desarrollo de esta serie de maquetas consistió en el interés por representar la fusión entre la experiencia del lugar y la del instante, pero destacando el carácter virtual o subjetivo de estos fenómenos; esto es, mostrándolos al modo de presencias o entidades que se manifiestan a la receptividad del sujeto pero como configuraciones producidas por su propio dinamismo subjetivo, es decir, como espectros proyectados sobre el entorno físico por la propia actividad interna del espíritu o conciencia.

La instancia vivencial específica en la que me pareció particularmente evidente la realización de este fenómeno, lo es el desenvolvimiento o transitar por el espacio urbano. Pues, en efecto, en esta experiencia del transitar se juega la tensión o el contraste entre la percepción de un continuo fluir espacio-temporal y la aprehensión de breves parcelas y fijaciones temporales que la peculiar sensibilidad de cada sujeto puede recortar en ese continuo; breves sectores o regiones del espacio que denominamos 'sitios' o 'lugares', y breves lapsos de tiempo que denominamos 'momentos' o 'instantes'. Fenómenos que bien pueden aprehenderse como proyecciones de la subjetividad al reconocer que si estos sectores de espacio y lapsos de tiempo se sustraen y se destacan de esa continuidad espaciotemporal vivenciada en el transitar, y se constituyen en presencias para la receptividad de un sujeto---, es posible sólo en función de la intencionalidad, los afectos o inclinaciones que conforman el particular modo de percibir del sujeto en cuestión, esto es, de su específica sensibilidad. La cual recorta estos fragmentos espacio-temporales de su contexto y su continuidad física para captarlos como algo particular y singular; como una presencia bien definida en su individualidad. De modo que tales configuraciones se manifiestan sólo en cuanto que los parámetros perceptivos de una sensibilidad específica las construye, es decir, sólo son en tanto que una subjetividad las proyecta frente a sí.

Estas primeras maquetas mostraron un cierto carácter escenográfico pues consistieron en la representación obvia y explícita de un fragmento del espacio urbano mediante la disposición de un mobiliario, esto es, de un grupo de elementos volumétricos, planiformes y tubulares que aludían de forma obvia, aunque sintética, a algunos de los objetos que conforman normalmente el ambiente de una calle; tales como la acera, las fachadas, los cobertizos de parabuses, los postes de luz, los cables, los charcos, las indicaciones viales, etc. La confluencia y proximidad de estos elementos generaron un pequeño ámbito y una atmósfera de interioridad e intimidad, es decir, una relación de interior-exterior entre un lugar y su entorno. Yo pretendía que la configuración de este breve ámbito adquiriría un carácter de virtualidad en la medida en que, no habiendo ningún elemento ni matérico ni formal que lo delimite con precisión, no presenta, por tanto, una forma o figura con contornos definidos sino que la extensión de su presencia se desvanece gradualmente. Aunado a esto, la forma y disposición de los diversos elementos generaban el aspecto de un lugar de paso en el que ocurre una situación efímera o fugaz.



Consideré que un sitio o lugar constituido de esta manera podía valorarse como una presencia virtual o espectral atendiendo al hecho de que, no obstante asentarse sobre la materialidad del entorno objetivo al configurarse a partir de un conjunto de elementos físicos volumétricos, y no obstante su evidente manifestación para el sujeto que lo aprehende o percibe---, no es, sin embargo, en tanto presencia unitaria que se destaca de su contexto, una objetividad subsistente por sí misma, pues este carácter unitario sólo se lo otorga la percepción de un sujeto. Un sujeto que, en virtud del sentido que tiene de su propia corporalidad, puede reconocer las dimensiones de ese breve espacio como próximas a él; y en función de los particulares condicionamientos y orientaciones de su receptividad puede reparar en las significaciones que ese ámbito específico le ofrece a su sensibilidad. Constituyéndose así este fragmento del espacio físico en un lugar, esto es, en un recorte espacial singularizado que constituye un breve ámbito cargado de significación y emotividad. Es pues, esta configuración espacio-temporal, un fenómeno virtual o espectral, porque sólo se constituye como lugar en tanto que los parámetros perceptivos de un sujeto lo recortan como tal. Esto es, aunque como espacio físico exista por sí mismo, no es en tanto lugar una entidad subsistente por sí misma. En tanto lugar, sólo *es* en tanto que es percibido por una conciencia.



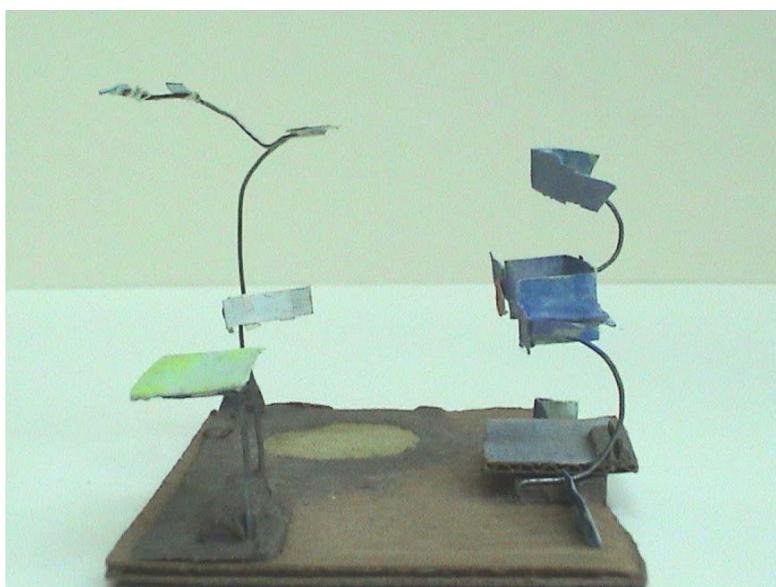
Para aludir en la definición de las maquetas al carácter virtual o espectral de esta configuración, es decir, a su origen subjetivo, procuré destacar y homologar entre sí cromáticamente algunos pequeños elementos dispersos en la composición, contrastándolos mediante colores cálidos de la opacidad del conjunto; para que, en virtud de esta homologación cromática, tendieran a ser reunidos por la percepción en una captación unitaria. Apelando de este modo a la idea de una síntesis gestáltica, según la cual la percepción es un acto o función cognitiva que sintetiza datos o estímulos sensibles --en sí mismos aislados-- en bloques o unidades perceptivas cuya singularidad sintética no tiene más realidad ni consistencia que la que el mismo

acto perceptivo les confiere a estas unidades fenoménicas, esto es, la de ser meros constructos subjetivos.

Sin embargo, no obstante la precisión que intenté alcanzar en la definición de este pretexto anecdótico, no logré construir claramente en las maquetas la espectralidad o virtualidad que buscaba; pues la atmósfera sutil y liviana que se trataba de generar, se malograba por la contundencia del obvio carácter escenográfico de estas primeras imágenes.

Ahora bien, la experiencia obtenida en la realización de estos primeros tanteos escultóricos me permitió precisar aún más la idea misma de la que estaba partiendo, pues pude reparar en que la mostración de este fenómeno que es el lugar como breve ámbito que se recorta de una totalidad o un contexto, requiere precisamente de una clara referencia a ese contexto del cual el lugar se sustrae como un recorte. Referencia fenoménica que en la plasticidad o formalidad de estas incipientes composiciones era muy débil. Y aunque en la consideración puramente mental de esta inquietud plástica atisbaba la necesidad de esta alusión al contexto, no fue este atisbo lo suficientemente consciente pues toda mi atención y, por tanto, mi sentido compositivo se enfocaron principalmente a la definición de este breve ámbito o lugar como interioridad. De modo que su exterior o su entorno apenas aparece débilmente sugerido en las imágenes construidas.

Considero que este defecto en el planteamiento iba concatenado con la limitación de no lograr aún trascender, ni en la idea base ni en las maquetas, el nivel meramente temático o anecdótico y no poder, por tanto, siquiera sentar las bases para plantear un problema propiamente escultórico ni construir un recurso plástico.



SEGUNDA ENTREGA

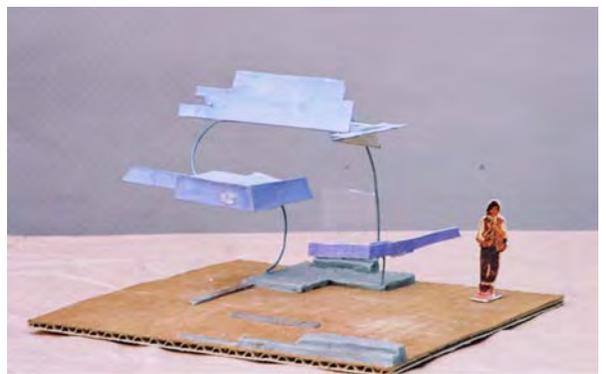
- *Alusión al contexto*
- *Contraste entre verticalidad y horizontalidad*
- *Elementos arquitectónicos: alusión a fachadas*

El segundo grupo de maquetas se comenzó a esbozar ya con la experiencia ganada en las maquetas anteriores en lo concerniente a la conciencia de la necesidad de comprender el recorte espacio-temporal en una franca referencia a ese contexto o totalidad de la que se recorta y destaca. En virtud de lo cual, este pretexto anecdótico sobre el lugar y el instante comenzó a presentar visos de un planteamiento propiamente plástico, al identificarlo con el recurso formal del contraste entre la verticalidad y la horizontalidad, a través del siguiente razonamiento:

El fenómeno de la fusión entre un lugar y un instante se identifica con la noción coloquial del *'aquí-y-ahora'*. Y este fenómeno del *aquí-y-ahora* se constituye para la percepción y la conciencia en cuanto contrapuesto a otros *aquí-y-ahora's* y, en última instancia, a la totalidad de un mundo circundante. Ahora bien, en cuanto que la amplitud de este mundo entorno es experimentada no de modo inmediato sino mediante el proceso de transitar por él, podemos asumir que, debido al modo como se da nuestro desenvolvimiento físico --en función de nuestras posibilidades motrices-- el entorno es aprehendido como regido básicamente por el eje de la horizontalidad. De modo que, en tanto recorte que se sustrae del contexto y se contrasta de esa horizontalidad dominante en nuestro transitar, el *aquí-y-ahora* bien puede comprenderse plásticamente como una configuración regida por el eje de la verticalidad.

Ahora bien, puesto que había valorado o significado este recorte espacio-temporal como un fenómeno virtual, la verticalidad que habría de constituirlo plásticamente en las composiciones debía tener justamente este mismo carácter de virtualidad; esto es, no presentarse a través de un volumen o corporeidad de obvio carácter vertical, sino generarse a partir de puras relaciones visuales o formales entre los diversos elementos; y contrastarse así de una horizontalidad, ésta si obvia, evidente y concretada en la forma de los volúmenes. Se trataba pues de construir un particular tipo de verticalidad capaz de insinuar o sugerir con su carácter virtual la fugacidad y levedad de un instante y la ambigüedad de un lugar que, a la vez que se singulariza y recorta visualmente de su entorno, se desvanece o diluye en él.

Para definir estas nuevas maquetas mantuve la atención puesta en el ámbito urbano y asimismo su representación obvia y un tanto escenográfica, aludiendo sintéticamente a algunos elementos arquitectónicos mediante la disposición de placas rectangulares alargadas en sentido horizontal, y sostenidas por soportes tubulares de tenue presencia a una altura próxima a la estatura humana, de modo que sugirieran fragmentos de fachadas. Frente a estos elementos planiformes, coloqué en el piso volúmenes



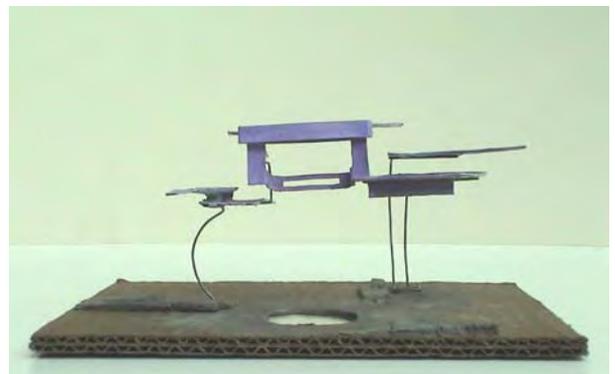
alargados y ligeramente aplanados que aludieran al concreto de la acera, en franca proximidad e interacción formal con las placas mediante el alineamiento y disposición paralela o perpendicular de sus contornos. Las placas tienden a dar la impresión de estar suspendidas en el aire pues los tubulares que las sostienen son bastante esbeltos y de forma curva; de modo que se ocultan tras las mismas placas con el fin de disminuir su propia presencia y disimular su función de soporte en sentido vertical, puesto que el concepto establece que esta coordenada sólo debe aparecer generada a partir de relaciones visuales.

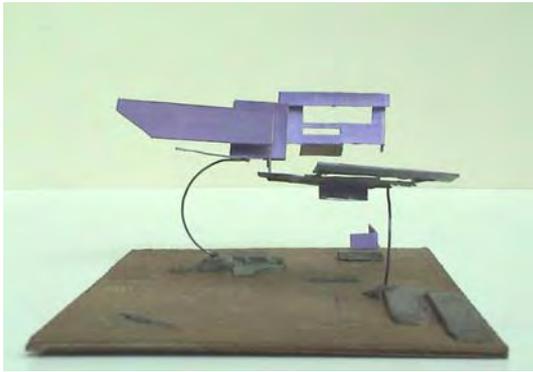


A las placas les asigné un color violeta claro y a los volúmenes del piso un gris claro con el fin de generar una atmósfera liviana, un ambiente ligero e ingravido afín a la virtualidad que procuraba generar; a la vez que, con el color violeta, se aludiera a un sentido de lejanía, de recuerdo o nostalgia, es decir, al sentido de que algo distante en el tiempo de pronto viene al presente. En algunas maquetas incluí espejos tratando de aprovechar la espacialidad virtual que le es inherente a estos objetos y para reforzar el sentido de un ámbito interior. Algunos de estos espejos los incrusté en el piso tratando de aludir al

reflejo de un charco de agua sobre la acera y generar con ello una sensación de espacialidad en sentido vertical. Asimismo incluí algunas placas transparentes emulando cristales que le dieran a la composición un aspecto de fragilidad y ligereza, propicio al ambiente sutil y etéreo que trataba de construir.

Esta primigenia dinámica constructiva lograba ya definir algunos recursos plásticos en torno a la verticalidad virtual que me permitieron explorar en la posibilidad de armonizar un grupo de elementos, en principio inconexos, a partir de un criterio compositivo. Con la ubicación y disposición de los diversos elementos que hacía participar en las maquetas intentaba generar un punto en el que confluyera el ritmo de la composición, aproximando hacia él los volúmenes y formas más contundentes y definidos, a la vez que establecía ahí mismo el punto más elevado de toda la imagen, para generar en esa confluencia relaciones formales de verticalidad a partir de la proximidad, las proporciones y el alineamiento. En contraste a esta proximidad, las formas más sobrias y los volúmenes magros y esbeltos se relegaron hacia las orillas plegándolos al piso para concretar en ellos la coordenada horizontal. Con todo lo cual intentaba, ahora si conscientemente, contrastar un ámbito interior con su exterior, pero al modo de un sitio o lugar que, sin límites precisos, se desvanece gradualmente en su entorno.



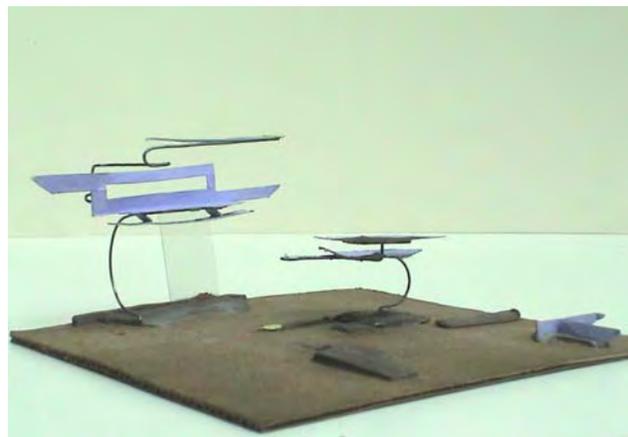


Sin embargo, aunque al definir estas composiciones el fenómeno del lugar ya era claramente comprendido en cuanto vinculado a su entorno a través de una relación de continuidad, ese entorno o mundo circundante no resultó en el carácter compositivo de este grupo de maquetas suficientemente aludido. El lugar que se logró construir tiende a verse más bien aislado y autosuficiente, pues la excesiva geometrización de los planos y volúmenes definidos con contornos rectos y perpendiculares dio por resultado una espacialidad muy rígida que le imprimió al ambiente una cierta pesadez y dureza; notas

contraproducentes con la idea de levedad o ingravidez que intentaba transmitir. Esta escasa fluidez del espacio obstruyó la sensación de continuidad entre el lugar y su entorno, de modo que, aunque desde la formulación inicial del planteamiento se había contemplado tanto la dimensión temporal como la espacial ---puesto que el recorte virtual se entendió como lugar y como instante---, en las maquetas resultantes da la impresión de que sólo se consideró el aspecto espacial, pues la carencia de movimiento, fluidez y continuidad en las formas disminuye el carácter transitable de la pieza y obstruye por tanto la alusión a la temporalidad.

Por otra parte, aunque el haber establecido el contraste entre la verticalidad y la horizontalidad como hilo conductor en la construcción de estas maquetas era ya un planteamiento plástico o formal, aún no se lograba definir en ellas con precisión el problema propiamente escultórico.

Ahora bien, esta dinámica compositiva lograba sin embargo armonizar la rigidez de un espacio con la languidez de su atmósfera, a través del concilio ambiguo de elementos que, no obstante atraerse por su forma y color, mantienen entre sí un cierto distanciamiento; generando con ello el carácter paradójico de un sitio que a la vez que transmite una sensación de acogimiento y resguardo, alude también con su atmósfera rígida y fría a una situación de desvalimiento o desamparo, a una cierta desolación.



TERCERA ENTREGA

- *Correlación entre el binomio horizontalidad-verticalidad y el binomio continuidad-discontinuidad*
- *Integración de formas orgánicas y curvas a la dinámica compositiva*
- *La significación de acontecimiento*

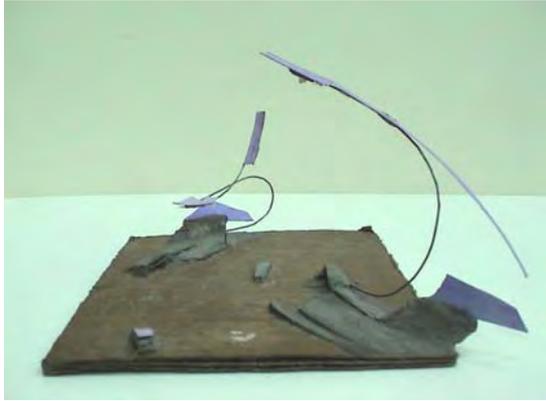
A partir de las anteriores consideraciones sobre la relación del lugar con su contexto y en vistas de poder comenzar a definir las siguientes maquetas, reconocí la necesidad de reformular el planteamiento plástico para integrar explícitamente en él y como un elemento crucial el factor de la continuidad, que tan sólo había venido considerando sesgadamente al referirme al transitar y al plantearme la necesidad de aludir al contexto. Esta referencia fenoménica de la continuidad resultó imprescindible para poder aludir a la temporalidad inherente al transitar, por medio del cual se vincula en nuestra experiencia el recorte o lugar con su entorno. Por tanto, los fenómenos del lugar y el instante debían comprenderse a partir de esta etapa bajo la noción de 'discontinuidad'. Y así, el problema plástico escultórico a desarrollar se planteó como 'la tensión entre continuidad y discontinuidad espacio-temporal', estableciendo un correlato entre este par de nociones y los valores formales de la horizontalidad y la verticalidad que se habían venido integrando desde la etapa anterior. Así pues, el razonamiento con el que había justificado el manejo de estas coordenadas espaciales se reformuló de la siguiente manera:

En virtud de nuestras posibilidades motrices y, por ende, del carácter específico de nuestro transitar o desenvolvimiento corporal en el mundo, podemos asumir que la continuidad espaciotemporal es experimentada preeminentemente sobre el eje de la horizontalidad. Frente a lo cual el recorte o elemento discontinuo consistente en la fusión de un lugar y un instante, si es que ha de constituir un contraste en su contexto, se ha de configurar plásticamente, por tanto, como una presencia vertical.

De este modo, al otorgarle a la experiencia de la continuidad el valor formal de la horizontalidad y a la vivencia de lo discontinuo el de la verticalidad, sentaba las bases para poder atisbar el recurso plástico que permitiera definir y explorar el trazo general de un planteamiento escultórico.

En función de esta reformulación del planteamiento fue necesario suprimir el carácter rectilíneo y anguloso que le imprimí a las composiciones anteriores, para comenzar a explorar en las formas orgánicas y curvas con las que, según me pareció, se hacía posible aludir a la continuidad espaciotemporal experimentada en el transitar. Lo cual me permitió, por lo demás, integrar de modo franco a la dinámica de la forma y la composición los elementos tubulares curvos, que en las anteriores maquetas sólo tenían la función técnica de soportes y cuya presencia pretendía disimular sin lograrlo.

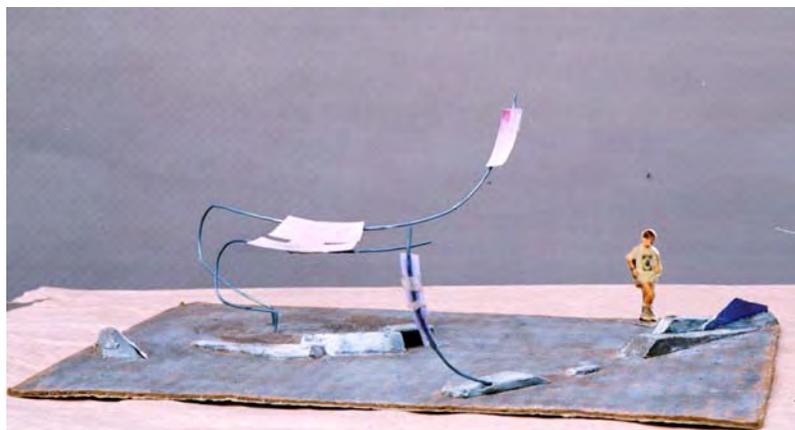


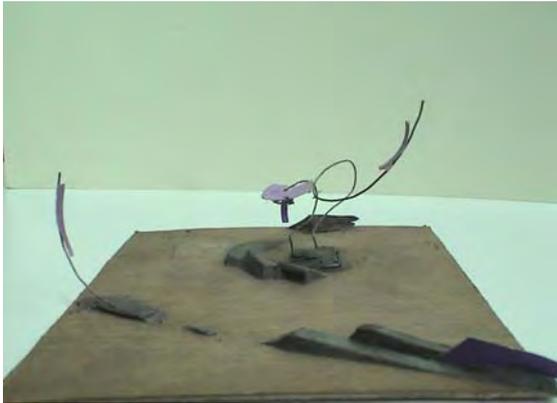


Las composiciones que resultaron en esta nueva etapa consistieron en la disposición de varios volúmenes semiaplanados, aunque con ligeros escalonamientos que, emulando concreto, tienden a fundirse en la horizontalidad del piso mediante ligeras rampas en alguno de sus bordes. Estos volúmenes se definen con contornos alternativamente curvos y rectos, y están distribuidos y dispuestos de tal manera que generan entre ellos una suerte de sendero o vereda curva que pretende invitar al espectador a transitar por ahí. Intentando con esto provocar que la percepción del posible espectador repare en los valores plásticos que le propone la imagen en su recorrido.

Los volúmenes distribuidos en el suelo son a la vez los soportes o bases de los cuales se desprenden los elementos tubulares, que ahora comienzan a presentar un carácter filiforme, elevándose en líneas orgánicas y definiendo con sus dobleces planos virtuales verticales con una curvatura acorde a la curva del sendero para enfatizar el sentido de continuidad. Estos elementos filiformes se elevan a diversas alturas aunque todas próximas a la dimensión humana, sosteniendo en algún punto de su longitud o en sus extremos pequeñas placas rectangulares que se pliegan o amoldan a la curvatura del tubo. El dinamismo de todos estos elementos confluye hacia el centro de la composición, que es la mitad del sendero, tratando de generar ahí con las relaciones formales que establecen en su proximidad un ritmo vertical. A lo cual intentan coadyuvar los escalonamientos, las rampas, los planos virtuales generados por los elementos filiformes, y unas oquedades hechas entre los escalonamientos que simulan una suerte de alcantarillas; con lo cual traté de aludir a un ámbito subterráneo y reforzar con ello la sensación de una espacialidad vertical.

Otro de los elementos que rescaté de las anteriores maquetas lo fue su carácter cromático, esto es, las placas violetas y el color gris de los volúmenes del piso para procurar la levedad o ingravidez de la atmósfera. Levedad que se enfatizó con la disminución del tamaño de las placas, las cuales se volvieron más ligeras y se integraron al dinamismo general de la imagen.





Un logro importante que la realización de este grupo de maquetas permitió, en lo concerniente al establecimiento de recursos plásticos, lo fue el detectar que las rampas de los volúmenes integraron el piso a la dinámica de la composición; asentando firmemente el conjunto de la imagen, pero imprimiéndole sin embargo una sensación de fluidez y desenvolvimiento en sentido horizontal. Con estas composiciones pude reparar en que el carácter transitable de la pieza no podía estar cabalmente resuelto por la mera distribución en el espacio de un mobiliario escenográfico --tal como lo había pretendido en el primer grupo de maquetas--

sino que el modelado mismo de las formas particulares y del conjunto debía incitar a ese tránsito.

Una nueva significación que vino a sumarse al planteamiento plástico con el desarrollo de estas últimas composiciones lo fue la noción de 'acontecimiento'. Pues la manera en que el recorte o elemento discontinuo se conforma en ellas, no sólo remite a la configuración de un lugar, sino que sugiere además la realización de un breve evento; esto es, remite a la idea de que un lugar se consagra porque ahí acontece algo. En efecto, la línea fluida de los tubulares y el carácter volátil de las placas construyen el factor de discontinuidad, pero con el carácter específico de un acontecimiento súbito que interrumpe la monótona continuidad de un transitar; sugerida esta monotonía previa por la parquedad de los volúmenes.

Este nuevo factor consistente en la significación de 'acontecimiento' remite a su vez al factor de la subjetividad, en el sentido de aludir a la participación de uno o más sujetos. Pues el ámbito discontinuo que se genera no sólo construye un lugar en el que simplemente se está ubicado presenciando un acontecimiento ajeno, sino que sugiere además la participación en ese acontecimiento a través de una acción o actividad motivada por un cierto estado anímico.

Ahora bien, no obstante los avances logrados en estas composiciones en cuanto a la construcción de recursos plásticos que reúnen a la vez que contrastan la continuidad y la discontinuidad espacio-temporal ---con lo cual el vínculo de un lugar con su entorno comenzaba a sugerirse a través de la coordenada horizontal---, esta alusión al contexto del lugar aún no resultaba sin embargo suficientemente fuerte.

Por otra parte, estas composiciones mostraron su limitación en lo que concierne a la definición cabal del trazo general que le diera coherencia plástica a la imagen; pues los diversos elementos que se hicieron participar en ella no llegaban a justificarse plenamente integrándose en una unidad formal. Esto es, no había una completa coherencia en cuanto a las formas, los contornos, las proporciones, el ritmo, la ubicación y la disposición de los diversos elementos que se hacían participar en la imagen.



CUARTA ENTREGA

- *Definición del trazo básico*
- *Énfasis en la alusión al entorno*
- *contraste proximidad-lejanía*

El objetivo central de las siguientes maquetas debía ser el de superar el principal defecto que se detectó en las anteriores, a saber, la carencia del trazo general o estructura formal básica que le otorgara unidad y coherencia a la composición, y cuya plasticidad permitiera la exploración de sus posibles variaciones.

Ahora bien, al proponerme este objetivo reparé en la necesidad de replantear la idea básica que ha guiado este proceso, para introducir en ella algunas variantes y matices. Pues conforme iba reflexionando el problema en el desarrollo de las maquetas, me fui percatando de que ese carácter de virtualidad o espectralidad que en el planteamiento inicial le atribuía tan sólo al recorte o elemento discontinuo, en realidad atañe tanto a la continuidad como a la discontinuidad; es decir, ambos fenómenos son en última instancia constructos subjetivos.

Por lo tanto, el hecho de haber caracterizado sólo al elemento discontinuo o lugar como una virtualidad proyectada por la subjetividad no ha sido sino el recurso de una intención expresiva; un planteamiento plástico en el que intento destacar el carácter etéreo e incierto de esos fenómenos que son el lugar y el instante. De modo que para construir el recurso plástico, establecí la diferencia entre lo continuo y lo discontinuo otorgándole los valores de certidumbre y concreción sólo a la continuidad; asignándole además, para enfatizar el contraste, el valor formal de la horizontalidad, contrapuesto a la verticalidad etérea o virtual con la que trato de construir lo discontinuo. Todo lo cual es sólo un recurso expresivo, pues ni la horizontalidad le es ontológica o físicamente inherente a la continuidad espaciotemporal, ni la verticalidad lo es a la discontinuidad. Pero, atendiendo al modo como las experimentamos en función de nuestro propio desenvolvimiento, podemos, en vistas de construir un discurso plástico, contrastar formalmente dichas instancias fenoménicas construyéndolas a partir de estos valores formales.

Así pues, si bien entendemos que el ser algo construido desde la subjetividad atañe tanto a la continuidad como a la discontinuidad, podemos, sin embargo, desarrollar plásticamente la oposición entre estos términos otorgándole a la horizontalidad identificada con lo continuo los valores de certeza, contundencia, sustancialidad y objetividad a través de la concreción matérica y la solidez de los volúmenes; y a la verticalidad asociada a lo discontinuo el carácter de lo subjetivo, lo incierto, lo leve y lo etéreo a través de una configuración virtual.

De este modo se fortalecieron los recursos que permitirían definir el trazo básico. Y en función de estas últimas precisiones, el planteamiento plástico-escultórico alcanzó la siguiente formulación:

Significar la naturaleza etérea y subjetiva de la fusión entre un lugar y un instante, resultante de la tensión entre la continuidad y la discontinuidad espaciotemporal---, a través del contraste formal entre una horizontalidad contundente concretada en volúmenes, y una verticalidad etérea o virtual.

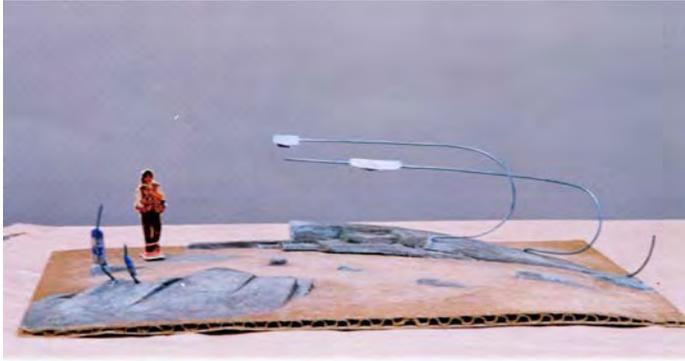
A partir de este replanteamiento me di a la tarea de definir en las maquetas el trazo general o estructura formal básica de este concepto escultórico; considerando además la otra limitación que se había detectado en las maquetas anteriores sobre la necesidad de enfatizar en el trazo la alusión al entorno o contexto del lugar.

En esta exploración se concretaron tres maquetas cuyo trazo básico retomó los recursos plásticos conquistados en la etapa anterior. De modo que volví a esparcir en el piso varios volúmenes esbeltos de diversas dimensiones pero próximas a la humana, para generar de nuevo con su disposición y su forma un fragmento de sendero o vereda en línea curva que abarca una longitud aproximada de 8 metros. Volví a desprender de algunos de esos volúmenes en el piso los elementos tubulares, ahora ya con un claro carácter filiforme, dibujando con sus dobleces líneas orgánicas ascendentes y definiendo planos virtuales acordes a la curva del sendero. Coloqué de nuevo en estos tubulares las pequeñas placas volátiles color violeta. Establecí con estos mismos elementos diversas alturas próximas a la dimensión humana y relaciones de verticalidad con los volúmenes del piso. Asimismo, en el modelado de estos volúmenes volví a incluir las rampas para integrar la horizontalidad del suelo a la dinámica de la composición, y los escalonamientos para reforzar el sentido de verticalidad.



Para fortalecer la alusión al contexto del lugar como entorno del que se procede y al que se va, y aludir con ello a la continuidad experimentada en el transitar (que se había comenzado a sugerir con la integración de la horizontalidad del piso), decidí integrar el contraste entre proximidad y lejanía enfatizando la diferencia entre los volúmenes más contundentes y definidos que se aproximan al núcleo de la composición, y las formas lánguidas que se esparcen hacia las orillas hasta fundirse en el piso; pero modelando un tránsito gradual entre ambos extremos.

Con el fin de procurar el trazo y la coherencia formal de la imagen enfatice su aspecto de vereda o fragmento de sendero precisando más el dibujo de su línea curva en los bordes o contornos de los volúmenes que la conforman y cuidando que el modelado de todos los demás elementos se subordinara a este trazo curvo general; particularmente la curva de los planos virtuales proporcionados por los elementos filiformes. Cuidé la concordancia en paralelo de la línea de estos tubulares con la línea de las aristas del modelado de los volúmenes. Algunos de los cuales son de forma tan espigada que llegan a asimilarse a los elementos filiformes. Los volúmenes más pequeños, que se ubican en el núcleo de la composición, se justifican asimilando su dimensión a la de las placas, cuyo movimiento también confluye hacia este núcleo, y cuyo tamaño disminuí aún más de lo que ya se los había disminuido en la etapa anterior, aproximando así la dimensión tanto de placas como de volúmenes al carácter de puntos respecto a la totalidad de la imagen para propiciar una sensación de amplitud en la espacialidad de ese núcleo compositivo. Además les definí a estas placas una forma más orgánica que enfatizara su aspecto ligero y volátil para integrarlas aún más al dinamismo que cobró toda la composición.



Todo esto generó una mayor fluidez del espacio proporcionando una sensación de movimiento, de tránsito y velocidad y, por tanto, de temporalidad. De este modo comenzaba a configurarse esa breve espacialidad en la que se confrontan y se ponen en tensión la verticalidad y la horizontalidad como dos fuerzas que tienden cada una a prevalecer sobre la otra; ese breve ámbito que, a la vez que se recorta y define como una espacialidad concreta y específica, como un *aquí-y-ahora*, es sin embargo atravesado por la fuerza

del devenir, es decir, atravesado por la continuidad espacio-temporal que pone nuestro propio transitar. Transitar que involucra el contraste entre proximidad y lejanía gracias a lo cual, la espacialidad que presenta la composición se configura como ese ámbito ambiguo que a la vez que se sustrae y se recorta visualmente de su entorno generando su propia atmósfera y su interioridad, no pierde sin embargo el fuerte vínculo de continuidad con la espacialidad circundante; de modo que tiende también a desvanecerse y diluirse en el contexto evidenciando así su virtualidad.

Por otra parte, entre las maquetas del grupo anterior y éstas, fui reparando en un aspecto que había descuidado en aras de atender al problema de lo continuo, lo discontinuo y lo virtual, etc.; el aspecto concerniente al carácter emotivo que las formas van adquiriendo conforme se definen. En efecto, la parquedad cromática y la sobriedad de los volúmenes comenzaron a sugerir una cierta sensación de melancolía y sosiego; generándose así un carácter paradójico en las composiciones pues, no obstante esta placidez, las maquetas también recuperaban, con el fuerte dinamismo de los tubulares y la sensación de tránsito, los factores de acontecimiento y actividad que ya se habían detectado desde la etapa anterior. Factores todos estos que habría de considerar atentamente en la siguiente etapa que consistiría en la búsqueda de la peculiaridad en las variaciones del trazo general.



QUINTA ENTREGA

- *Búsqueda de la peculiaridad*
 - *Referencia anecdótica*
- *Énfasis en la interioridad del lugar*

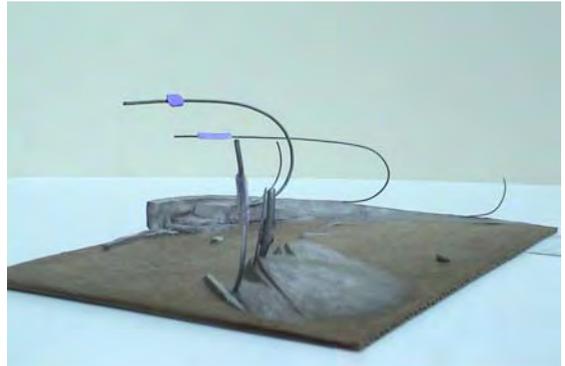
Una vez definido el trazo o planteamiento formal básico concretándolo en tres maquetas que mostraron tres posibles instancias o variantes de esa estructura general, continué el desarrollo de cada una de ella en vistas a definir su peculiaridad. Esto es, exploré la formalidad de estas variantes compositivas tratando de detectar lo más específico de cada una, su nota distintiva. Para lograrlo me propuse precisar lo que cada una de estas composiciones me sugería en términos emotivos, vivenciales o anecdóticos, y encontrar así ese factor que singulariza la imagen al grado incluso de poder ponerle nombre. Se trataba pues de detectar en cada una de las tres últimas composiciones una sutileza que le otorgara a la imagen su matiz de diferenciación respecto a las otras variantes del trazo, aunque sin perder precisamente ese carácter básico que les confiere el trazo general. Tarea que se facilitó por los caracteres plásticos y las significaciones ganadas en las etapas anteriores sobre las nociones de 'acontecimiento' y 'actividad', y asimismo por el factor emotivo que fue apareciendo en las imágenes.

Ahora bien, al centrar mi atención en este objetivo pude reparar más conscientemente en la transformación que había sufrido el carácter de las maquetas desde el planteamiento inicial. Pues a estas alturas del desarrollo las composiciones habían superado aquella alusión obvia a los elementos constitutivos de una calle y, aunque la referencia temática o anecdótica seguía siendo la misma: el ámbito urbano, esta referencia se hizo más específica. Las maquetas fueron adquiriendo una espacialidad cada vez más expandida horizontalmente, y con ello un aspecto que me remitió más al ambiente o atmósfera propia de los lugares de recreo o esparcimiento, tales como parques, glorietas o plazas públicas. Referencias urbanas propicias para desarrollar precisamente esas nociones de 'acontecimiento' o 'actividad', como factores que constituyen un recorte en la continuidad del transitar. De modo que la peculiaridad de las composiciones la rastree en las anécdotas propias de esos ámbitos urbanos.

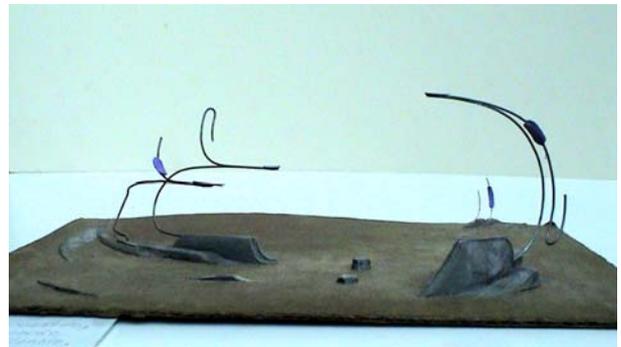
Un aspecto que atendí por igual en las tres variantes del trazo lo fue el de tratar de recuperar ese núcleo de la composición que se configuraba en las primeras maquetas como un pequeño ámbito de interioridad e intimidad, y que debía constituir propiamente el elemento discontinuo y virtual. Núcleo que había descuidado conforme centraba mi atención en los aspectos de la continuidad, el transitar y la temporalidad; en función de lo cual fue ganando presencia la expansión horizontal del espacio en detrimento del recorte o elemento discontinuo que se fue desdibujando hacia las últimas maquetas. De modo que, sin perder la expansión horizontal, enfatiqué la aproximación física o visual de algunos de los elementos del núcleo compositivo para recuperar la sensación de interioridad que configurara un recorte en el espacio, y a la vez enfatizara el contraste entre proximidad y lejanía. El recurso plástico que introduje para cubrir este objetivo consistió en la variación del grosor de los tubulares o elementos filiformes, aproximando los más gruesos hacia el centro y distribuyendo hacia las orillas los más delgados. Además establecí una diferencia gradual en los planos virtuales generados por los tubulares, inclinándolos conforme se alejan del núcleo hacia los extremos de la composición, para destacar así más la verticalidad de estos planos en el núcleo.

Para establecer las referencias vivenciales que proporcionarían la peculiaridad de cada una de las variantes del trazo, traté de detectar situaciones cotidianas en las que me pareciera particularmente evidente la confrontación entre la continuidad y la discontinuidad espacio-temporal; dirigiendo mi atención, como ya he dicho, a las anécdotas propias de los espacios urbanos de esparcimiento, y atendiendo al aspecto emotivo que las propias imágenes o incipientes composiciones me sugerían; esfuerzo de significación del cual resultaron las tres referencias anecdóticas siguientes:

Maqueta 1.- Paseo y charla. Alude a la circunstancia de caminar acompañado, pausadamente y sin rumbo fijo, absorto en algún tema de conversación.



Maqueta 2.- El encuentro, el recuerdo y el silencio. Alude al encuentro súbito en la calle con alguna persona significativa para uno, pero, sin dirigirse una palabra, pasar de largo.



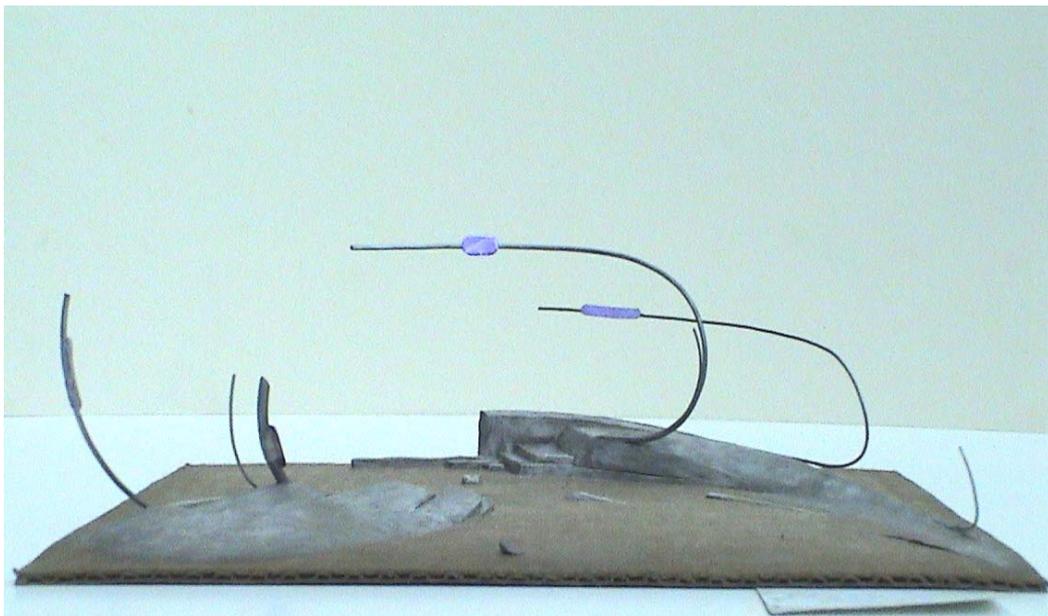
Maqueta 3.- La cita. Alude a la circunstancia de haber concertado una cita en algún lugar, y esperar ahí observando el entorno.



MAQUETA 1 (*Paseo y charla*)

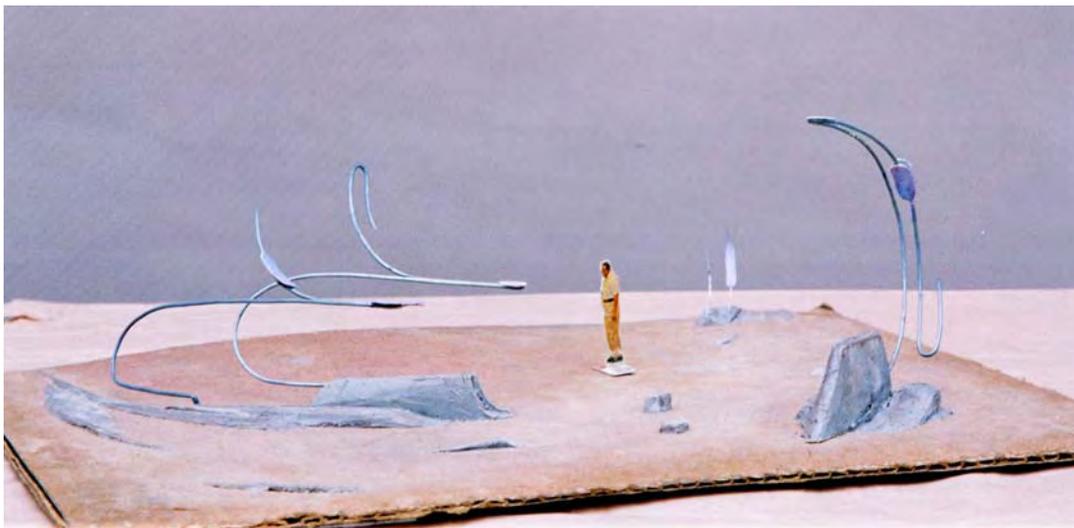
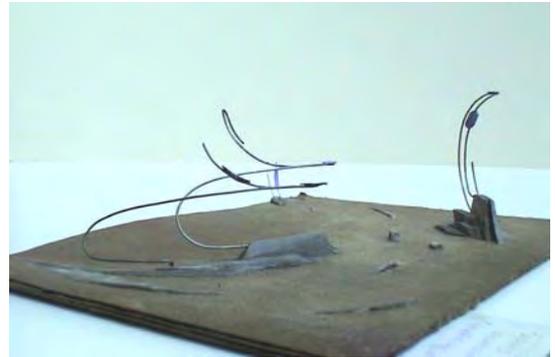


En esta composición el fragmento de vereda está generado básicamente, por el encuentro y aproximación de dos grandes volúmenes que parecen emerger o desprenderse del piso. El volumen de forma compacta proporciona el borde interior de la curva del sendero y el eje en torno al cual gira la composición; de modo que es rodeado por el movimiento del otro volumen cuya forma alargada define el borde exterior de la vereda a la vez que sostiene los elementos filiformes más prolongados. Los dobleces de estos tubulares generan planos virtuales que, además de calificar la curva provocando una sensación de tránsito y continuidad, ejercen, en concordancia con el volumen alargado del que emergen, una acción envolvente sobre el núcleo compositivo, produciendo así una sensación de resguardo, intimidad e introspección. Al carácter esbelto y fluido de estos elementos envolventes se contraponen el volumen compacto y unos breves tubulares de forma ligeramente arqueada que emergen de él con un ritmo ascendente; conformando un subconjunto en la composición que proporciona el factor de discontinuidad. En el espacio comprendido entre los dos grandes elementos, sobre el sendero propiamente, fluyen pequeños volúmenes horizontales muy espigados y semiaplanados que casi se funden en la superficie del piso presentando una forma acorde a la curva del sendero, con lo cual se enfatiza la sensación de tránsito. Como núcleo compositivo, un punto proporcionado por un pequeño volumen de forma muy compacta interactúa verticalmente con las pequeñas placas sostenidas por los tubulares y justifica su forma angular con los escalonamientos de los dos grandes volúmenes. La estabilidad de este pequeño elemento, aunada a la parquedad cromática del conjunto, permite que, a pesar del carácter dinámico y fluido de la composición, la imagen muestra sin embargo una atmósfera de sosiego y placidez que refuerza el sentido de intimidad e introspección, y asimismo el de discontinuidad.



MAQUETA 2 (*El encuentro, el recuerdo y el silencio*)

En esta maqueta se vuelven a destacar en el conjunto la solidez y masividad de dos grandes volúmenes muy definidos, cuya interacción proporciona el núcleo de la composición. Estos elementos participan tanto de la continuidad como de la discontinuidad ya que, a la vez que generan con su proximidad un ámbito interior como elemento discontinuo, participan también de la fluidez continua al definir con su forma y disposición la línea curva de los bordes del sendero; pero ahora en una disposición inversa a la de la maqueta anterior, ya que el volumen más alargado define el borde interior de la curva mientras el borde exterior es proporcionado por el volumen compacto. Lo cual le imprime a la composición un dinamismo centrífugo, y con ello, una sensación de extroversión, esto es, de apertura y receptividad hacia el entorno. En esta maqueta se enfatiza aún más el contraste entre los volúmenes contundentes y definidos que se concentran en el núcleo de la composición, y las formas lánguidas que se funden en el piso hacia las orillas de la imagen. Algunas de las cuales además se alejan bastante del núcleo sosteniendo unos tubulares y placas muy pequeños y esbeltos para generar una sensación de distancia y de mayor expansión horizontal, con lo cual se consigue destacar más la altura del núcleo. De los volúmenes más contundentes se desprenden los elementos filiformes cuyos extremos se aproximan entre sí confluyendo en el núcleo compositivo. Estos tubulares sostienen unas pequeñas placas violetas de formas ovaladas bien definidas para confrontar con ellas sus diversas alturas y construir así, en el núcleo, relaciones visuales de verticalidad que lo caractericen y lo contrasten de la fluidez continua del conjunto. De modo que el núcleo se configura como un punto de ruptura mostrando un aspecto de acontecimiento súbito que sugiere una situación de sorpresa.

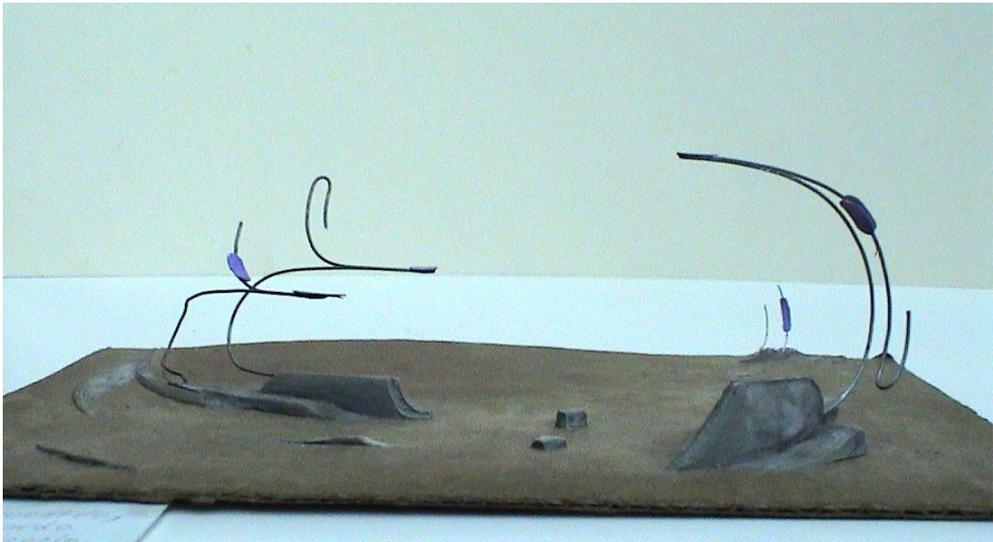


MAQUETA 3 (*La cita*)

Esta maqueta también presenta un núcleo compositivo que posee la altura más elevada del conjunto y el eje en torno al cual giran los demás elementos. Pero ahora este núcleo se genera por una reconcentración de los elementos que lo conforman, esto es, por un movimiento conjunto que los repliega acompasadamente hacia un mismo punto, sugiriendo así una actitud introspectiva que se sustrae del dinamismo circundante; aunque manteniendo, paradójicamente, por su elevación, una actitud alerta y receptiva hacia el entorno. De modo que el esquema general de la composición consiste en contrastar la placidez alerta del núcleo y el dinamismo disperso e indiferente del entorno, mediante la confrontación de dos grupos de elementos: el de los volúmenes compactos, contundentes y estables que se aglutina en el núcleo construyendo un ritmo vertical, y el de formas espigadas y dinámicas que fluyen horizontalmente en torno a este núcleo pero manteniendo un cierto distanciamiento respecto a él; ya que en esta composición no domina una fuerza centrífuga ni una centrípeta, y no presenta un aspecto envolvente ni uno expansivo. Sino que el núcleo se configura como un posible punto de arribo en medio del transitar; como un sitio que se sustrae, se aparta de la fluidez y se repliega sobre sí para constituirse en una suerte de mirador o lugar estratégico desde el cual se observa reposadamente el dinamismo circundante en una actitud de expectativa con respecto a él. De modo que, no obstante la estabilidad y la placidez de los elementos del núcleo, éste muestra también, como toda la pieza, un carácter transitorio sugerido por lo escueto de su conjunto y por la concordancia entre las formas que lo constituyen y las formas que fluyen alrededor; pues en ambos caso son tubulares con dobleces horizontales que generan planos virtuales curvos y verticales.



En estas maquetas se consolidó un claro contraste entre la solidez y contundencia de algunos de los volúmenes y la ligereza o levedad de los elementos filiformes y planiformes. Contraste formal que sugiere la oposición entre la certidumbre y el peso de la realidad material y concreta, y el carácter incierto y etéreo de lo ideal y abstracto; la certeza y las determinaciones de la vida terrena como lo real existente contrapuesto a la incertidumbre y vaguedad de lo ideal emergente. Estas nuevas significaciones vinieron a enriquecer el planteamiento inicial acerca de la insustancialidad y virtualidad de los lugares y la levedad de los instantes.



SEXTA ENTREGA

- Búsqueda de la tipicidad*
- Explicitar el sistema formal*

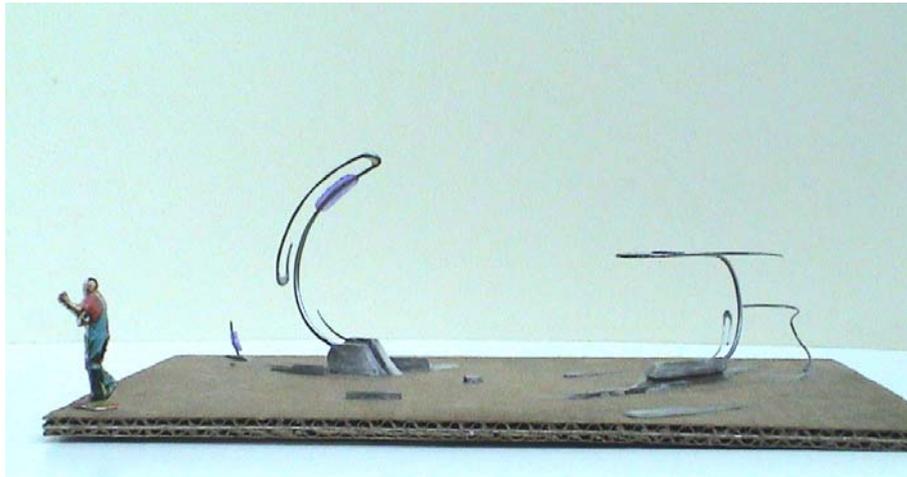
Después de haber explorado la plasticidad del trazo básico concretándolo en tres variantes compositivas, había que explicitar el sistema formal o plástico que se fue definiendo a lo largo del desarrollo de las maquetas. Debía detectarse la tipicidad, esto es, los aspectos más esenciales de la dinámica constructiva y destacarlos en una imagen que consistiría en una especie de síntesis o resumen de todo el proceso anterior.

El primer aspecto que salta a la vista en todas las maquetas construidas en base al trazo general lo es la confluencia e interacción de un conjunto de elementos volumétricos y filiformes, a cuya dinámica formal se integra la horizontalidad del suelo; conformándose así una breve espacialidad semicircular en forma de vereda o sendero, y de este modo una pieza de carácter transitable. El breve ámbito que se genera tiene un núcleo formal que posee la altura más elevada de la composición; ritmo vertical que se constituye en una especie de eje o vórtice en torno al cual fluyen los demás elementos; adquiriendo así la imagen un leve cariz de vorágine o torbellino y, con ello, un gran dinamismo y el carácter de una situación transitoria o fugaz. El ritmo vertical del eje o vórtice de este movimiento se trató de generar básicamente mediante la confrontación de las alturas proporcionadas por los diversos elementos o por la superposición de los mismos; ya sea montándolos unos en otros o bien elevándolos a mayor altura para tratar de establecer con los de abajo relaciones visuales de verticalidad.

Tales son los aspectos que me parecieron lo más fundamental del sistema y que constituyen por tanto ese terreno formal en el que se pudieron definir las diversas composiciones. Dinámica constructiva que procuré destacar en las dos nuevas maquetas que resultaron de este primer intento por mostrar la tipicidad.

En estas nuevas imágenes la verticalidad del núcleo se construye básicamente mediante un tubular arqueado de grosor variable, montado sobre un volumen de forma compacta y bien definida, y ubicado en el borde interior de la curva desde donde proporciona la altura más elevada del conjunto. Este tubular arqueado genera, con su doblez más general, un plano virtual vertical que corta con su dirección la continuidad curva horizontal; y además presenta, desde un cierto punto de vista, como cualquier arco, un aspecto rectilíneo, que en este caso es vertical. La sensación de verticalidad se enfatiza con los dobleces pequeños o secundarios que duplican el contorno del arco, a la vez que despliegan líneas de fuerza que proyectan la dirección del arco hacia la altura, de una manera muy ágil debido a las variaciones del grosor del tubular que tiende a adelgazarse conforme se eleva. A lo largo de este desarrollo de maquetas, conforme se iban definiendo el trazo, los recursos y el sistema, fueron perdiendo importancia las placas o elementos planiformes, que al principio del proceso eran lo más importante; y a cambio la fueron ganando los tubulares y los volúmenes en el piso. De modo que estas últimas maquetas sólo cuentan con una o dos placas muy pequeñas y transparentes.

La primera maqueta en la que intenté destacar los elementos más típicos del sistema resultó, como todas las anteriores, prolija en elementos tubulares y volumétricos, de tal manera que el tubular arqueado central destaca su altura contrastándola con la de otros elementos filiformes; los cuales participan más de la fluidez continua sobre la coordenada horizontal.



La segunda maqueta intenté resolverla mediante una economía de elementos. De tal manera que el tubular arqueado es el único elemento filiforme en la composición, e interactúa solamente con unos pocos volúmenes que se pliegan bastante al piso alineándose frente a él. De modo que la composición presenta, desde un cierto punto de vista, un aspecto muy expandido horizontalmente contrastante con la sensación de estrechez que el conjunto adquiere desde el punto de vista en el que el tubular muestra su verticalidad.



SÉPTIMA ENTREGA

- *Insistencia en la tipicidad y en la verticalidad*
- *Relación con una obra arquitectónica*

El análisis de las maquetas anteriores arrojó como resultado, por un lado, que la tipicidad aún no se lograba detectar y mostrar cabalmente y, por otro, que el sentido de verticalidad no alcanzaba la suficiente contundencia. De modo que fue necesario insistir con nuevas maquetas en ambos aspectos. El factor que se añadió en este nuevo intento consistió en suponer la instalación de la composición en algún espacio urbano, en el que pudiera interactuar plásticamente con algún edificio. El propósito de este ejercicio fue el de explorar la manera de aprovechar la verticalidad ya presente y operante en la formalidad de esa obra arquitectónica para jalarla visualmente hacia la composición escultórica.

Pero antes de realizar esta experiencia, decidí insistir primero con una nueva maqueta en el ajuste y precisión de la dinámica compositiva que ya se había logrado definir, para intentar extraer de sus propios elementos o recursos formales la tipicidad del sistema y el énfasis en la verticalidad, independientemente de alguna posible ubicación urbana.

En este intento aproximé más los elementos tubulares y volumétricos que confluyen en el núcleo compositivo para estrechar más la espacialidad de éste; al tiempo que modifiqué un poco la forma del tubular arqueado del centro enfatizando sus líneas de fuerza y aumentando su altura para contrastarla aún más de la de los tubulares horizontales que fluyen a su alrededor. La dimensión de estos últimos la contraje un poco para reducir la expansión horizontal de toda la composición y permitir con esto que la dimensión de la altura central pudiera destacarse aún más y poder competir en proporción con la horizontalidad. Sobre el piso se aglutinaron, en torno al nacimiento del tubular arqueado central, pequeños volúmenes con carácter de puntos que intentan establecer la relación de verticalidad con el extremo elevado del arco. Todos los demás volúmenes que se esparcen alrededor son bastante alargados y justifican su dimensión y su forma con los elementos filiformes. Para cuidar la levedad de la atmósfera conservé las pequeñas placas violetas transparentes y de dimensión similar a la de los volúmenes pequeños que se desplazan en torno al núcleo sobre los tubulares principales. El elemento más novedoso en esta maqueta lo es un pequeño tubular semicircular colocado junto al arco, pero en posición casi horizontal con una ligera elevación en uno de sus extremos. Este tubular se desprende del piso a partir del mismo volumen al que está anclado el tubular principal, sugiriendo el arranque de un movimiento espiral ascendente. El aspecto general de la composición insiste en generar esa vereda curva en la que varios elementos horizontales circulan fluidamente en torno a un eje vertical virtual, remitiendo levemente al dinamismo propio de un torbellino. Pero en esta composición el recorte discontinuo ha logrado consolidarse aún más y se ha enriquecido con nuevos caracteres.



Con estos ajustes formales, la manera en que la discontinuidad se configura en esta nueva composición logra más que en todas las anteriores mostrar su carácter temporal, esto es, mostrarse no sólo como un lugar sino también como un instante o momento; pues presenta el aspecto de ser una circunstancia o situación que ha

devenido como resultado de un proceso y que, a la vez, se proyecta hacia delante; es decir, como el momento presente que alude o remite tanto a su pasado como a su futuro. Este recorte discontinuo se configura como la pausa de un desarrollo, como una estación de paso; como un sitio en el que ocurre un evento que atrapa nuestra atención y que es motivo de cierto júbilo y festividad, por lo que se constituye en una meta provisional o transitoria.

Esta nueva maqueta resultó abundante en elementos volumétricos y filiformes. Cantidad que tuve que disminuir para hacer interactuar la composición con algún edificio. Ejercicio del cual resultaron dos variantes compositivas: una puesta en relación con el costado de un edificio angosto y de diseño muy sobrio; y otra frente a una de las esquinas de un edificio más masivo y de diseño más barroco.

La composición que se puso en relación con un edificio angosto en forma de cuña resultó muy sobria, pues interactúa específicamente con el costado más parco del edificio, que consiste en un muro blanco bastante alto y angosto. De modo que esta sobriedad arquitectónica determina la sobriedad de la pieza. Se trata de una composición muy escueta consistente sólo en el tubular arqueado, el semicírculo horizontal con movimiento ascendente y algunos pequeños volúmenes circulando alrededor. El vínculo con el edificio intenta generarse a partir del alineamiento del plano virtual, proporcionado por el tubular arqueado, con la verticalidad de la fachada principal; y así mismo mediante el reflejo o similitud que la forma y las proporciones de dos pares de pequeñas ventanas tienen con los pequeños volúmenes de la pieza.



La otra composición consta de más elementos pues interactúa con la densidad de un edificio más masivo y barroco. Incluye los elementos principales de la composición anterior pero se agregan otros elementos filiformes y volumétricos que participan de la horizontalidad y construyen la curva de continuidad entre un costado y otro del edificio, ya que la composición se ubica frente a una de sus esquinas.



OCTAVA ENTREGA

Finalmente, de todo este proceso resultó, como forma escultórica más lograda, uno de los conjuntos que se definieron en el ejercicio con los edificios y que ya se insinuaba desde la imagen independiente. Se trata de una composición muy escueta consistente sólo en el gran tubular arqueado proyectado verticalmente, acompañado de otros dos tubulares más pequeños y delgados que se anclan junto con el primero a un mismo volumen semiaplanado próximo en su dimensión al tamaño de los tubulares; y asimismo la composición incluye algunos volúmenes muy pequeños y espigados, distribuidos en torno a los elementos principales definiendo la coordenada horizontal. Conjunto con el que decidí trabajar para concretar una pieza más definitiva.

El elemento rector de toda la composición lo es el arco que se proyecta verticalmente, pues es el elemento más grande y el que presenta más riqueza en su modelado. Inicia en la base con un carácter volumétrico y tubular, pero en su elevación se va adelgazando hasta adquirir un carácter decididamente filiforme, rematando en su parte superior con un par de dobleces que enfatizan su proyección hacia la altura; de modo que en su totalidad este arco presenta el aspecto de una línea orgánica cuyo dinamismo se asimila a la fluidez de un grafismo. El dinamismo de este elemento está reforzado por un tubular más delgado cuyo breve arco es paralelo a la dirección del arco mayor. Para enfatizar el ritmo ascendente que generan estos dos arcos, el tercer tubular presenta una forma semicircular con una ligera elevación en uno de sus extremos que sugiere el inicio de un movimiento espiral.

Los hallazgos plásticos o formales que se fueron dando a lo largo del proceso sobre las sensaciones de resguardo y a la vez de desamparo, y asimismo la languidez de la atmósfera, o sobre el carácter de acontecimiento y actividad que aluden a un cierto estado anímico---, se concentran en esta última composición, la cual consolida ese carácter paradójico que se fue configurando a lo largo del proceso mediante la oposición entre el aspecto de desolación en la espacialidad circundante y el carácter jubiloso expresado por el dinamismo de los tubulares.



Estos nuevos caracteres no traicionan la idea inicial de este proceso pues la idea de 'desolación' es afín a la imagen de un entorno despoblado, una espacialidad vacía; contexto al que he tratado de contraponer y a la vez vincular el fenómeno del lugar a través de la continuidad horizontal. Por su parte la idea de júbilo es afín a la idea de subjetividad implícita en la noción un estado anímico, esto es, a una interioridad que se exterioriza a través de una acción o un comportamiento. En efecto, el júbilo está en mí, sale de mí, y genera a través de mi acción un evento y un ambiente que interrumpen la continuidad del transitar. Es así como la imagen logra mostrar un cierto cariz de paradoja, pues en ella se conjuga la languidez o levedad de una atmósfera de desolación y desamparo con el dinamismo de un estado anímico jubiloso; esto es, se muestra la fuerza y la exteriorización de un sentimiento festivo que anima este recorte discontinuo, y se sobrepone a la desolación circundante.

B) DESARROLLO TEÓRICO

La idea base de la que partí para desarrollar el planteamiento plástico en las maquetas aglutinó, como ha podido verse, demasiadas temáticas (la percepción del tiempo y la del espacio, el fenómeno del lugar, el instante, la dicotomía subjetividad-objetividad, la incertidumbre, la ambigüedad, el desarrollo vital, la noción de mundo, la virtualidad, etc.), todas las cuales sería imposible desarrollar a profundidad en la brevedad de esta tesis. De modo que en vistas a construir el respaldo teórico que a continuación expongo, condensé esa diversidad de problemas en un planteamiento central al cual, por lo demás, se subordinaron en la propia sistematicidad del desarrollo plástico: la tensión entre continuidad y discontinuidad espaciotemporal y su correlación con el esquema geométrico horizontalidad-verticalidad. Consiste pues, el apartado que estamos iniciando, en un breve desarrollo argumentativo de esta problemática específica que hemos reconocido como lo esencial del planteamiento; exposición en la que las demás temáticas son abordadas sólo sesgadamente.

A partir de los conceptos de forma, vida, mundo, *aquí-y-ahora* y sensibilidad, intenté deducir la noción de la oposición continuidad-discontinuidad espaciotemporal. Posteriormente desarrollo una especulación sobre el carácter continuo y discontinuo del espacio y del tiempo; para establecer finalmente la correlación de esta dicotomía fenoménica con el esquema geométrico horizontalidad--verticalidad, lo cual constituye propiamente la justificación teórica del planteamiento plástico.

CAPÍTULO I

DICOTOMÍA ENTRE LA NOCIÓN DE 'MUNDO' Y LA NOCIÓN DE 'AQUÍ-Y-AHORA'

a) *Inherencia de la forma en la percepción*

El vínculo inmediato con el mundo que nos proporcionan los sentidos puede quizás ser aprehendido, desde una consideración irreflexiva y espontánea, como la captación de un caos; esto es, como una mera afluencia de datos sensoriales carente de todo orden y estructura, como algo ajeno a la forma. Sobre todo, si esta captación sensible inmediata es considerada, por un lado, cotejándola con la experiencia estructurada propia del conocimiento científico y, por otro, en función de nuestra motricidad o desenvolvimiento vital sobre el que nuestra facultad sensible se realiza; dinamismo en el que nuestra receptividad parece dispersarse en un mar de sensaciones inconexas.

Sin embargo, los estudios sobre el fenómeno de la percepción que se iniciaron con la teoría de la Gestalt a principios del siglo XX repararon en el carácter estructurado de esta etapa elemental del conocimiento. Los teóricos de esta escuela dejaron de entender el fenómeno de la percepción a partir de la mera fisiología de los sentidos para comenzar a reconocer la interacción que estos mantienen con el intelecto. Esto es, detectaron el hecho de que aún la percepción más simple conlleva un grado de inteligibilidad pues se puede reconocer en ella un cierto ordenamiento o, lo que es lo mismo, una cierta formalidad. De lo cual infirieron que el acto perceptivo no consiste en una mera receptividad pasiva de objetos externos subsistentes, sino que se trata de una facultad activa que, en cierto modo, construye sus objetos estableciendo relaciones entre los diversos datos sensibles para unificarlos en fenómenos estructurados. Tal es lo que parece señalar el antropólogo Ernst Cassirer en el siguiente pasaje:

“La teoría sensualista solía describir la percepción como un mosaico de simples datos sensibles. Los pensadores de esta escuela no veían el hecho de que la sensación misma no es en modo alguno un mero agregado o haz de impresiones aisladas. La moderna psicología de la Gestalt ha rectificado esta idea. Ha mostrado como el proceso perceptivo más simple implica elementos estructurales fundamentales, ciertas pautas o configuraciones.” (Cassirer, Ernst. Antropología filosófica. p.66)

Ahora bien, si la percepción muestra este carácter estructurado o formal es porque, en general, toda nuestra relación con la realidad está mediada precisamente por el antropomorfismo inherente a ese acto de apropiación implicado en el mero hecho de captarla. Apropiación que imprime en la materia captada un determinado orden, una estructuración, es decir, una forma. En efecto, nuestra relación con el mundo está siempre mediada por este factor estructurante que es la forma; principio sólo gracias al cual es posible que la materia de lo real nos sea dada, ya que, tal como lo apunta la filósofa Jean Herch, “*La materia [por sí misma] no es precisamente dada, es rehusada; sólo la forma nos la da*” (Hersch, Jean. *El ser y la forma*. p. 25). Esto es, lo que captamos no es nunca una materialidad virgen o en bruto, sino que ya la mera captación sensible implica un cierto ordenamiento, una formalidad, pues

“[...] nada tiene realidad –dice Jean Herch– en una conciencia humana si no ha tomado forma. Todo lo que existe en la conciencia, es el ser especificado y limitado, son formas. [...] Pero quien dice forma dice al mismo tiempo materia que ha tomado forma gracias a una fuerza que la ha moldeado. [La materia es] el elemento bruto y desconocido con el cual el espíritu hace realidades de conciencia, formas. [Y la captación es el] acto por el cual se apropia el espíritu de la materia dándole una forma”. (Ibid, p. 22)

Y así podemos corroborarlo ya desde nuestra facultad sensible la cual no es una función meramente receptiva de una diversidad de datos sensoriales, sino que esta diversidad se organiza bajo ciertos parámetros estructurales impuestos por la propia facultad. La percepción es un acto conformador como lo es toda nuestra aprehensión de la realidad, pues “*[...] la forma aparece como la constante de lo real humano, en el sentido más amplio de ese término que engloba todo lo que está presente en la conciencia [...]*” (Ibid. p. 25); desde las representaciones sensibles más elementales de fenómenos empíricos cotidianos hasta las elucubraciones conceptuales más elaboradas sobre alguna supuesta realidad extrahumana (como lo sagrado o divino), todas estas instancias intelectivas están mediadas por la formalidad que antropomorfiza la realidad y la vuelve propiamente un mundo (realidad humanizada), ya que

“[...] toda representación, toda concepción que se hace el hombre de una realidad extrahumana es irremediabilmente formal, o no es en absoluto. Y siendo formal, es forzosamente antropomórfica, ya que la forma supone la captación específicamente humana.” (Ibidem)

Así pues, aun en medio del continuo fluir fenoménico que captan los sentidos, algo se ordena y se estabiliza para la percepción, toda vez que ésta no consiste simplemente en el registro de múltiples sensaciones o datos inconexos, sino además en el establecimiento de relaciones entre ellos. A este respecto, el filósofo Nicolai Hartmann plantea, de modo muy similar a Cassirer, que

“Por mucho tiempo se entendió [a la percepción] como si contuviera sólo los elementos de lo visible, táctil, audible, los colores, las formas espaciales, los sonidos, etcétera, en resumen, como si sólo fuera una suma de sensaciones. La nueva psicología ha demostrado que no sólo no se resuelve en tal suma, sino que ni siquiera conoce los elementos de la sensación como tales.” (Hartmann, Nicolai. Estética. p. 53)

En efecto, la conciencia no capta aisladamente los elementos sensibles que participan en el complejo que percibe, ni tampoco los capta en su conjunto como una mera afluencia o aglomeración caótica de datos; sino que el acto perceptivo es una función de síntesis, esto es, un acto por el que nuestra receptividad sintetiza diversos datos sensibles en bloques o unidades fenoménicas coherentes, y así en objetos definidos para nuestra percepción. Y esta síntesis producida por el acto perceptivo es propiamente lo que se denomina una Gestalt, es decir, una forma; un todo unificado y estructurado a partir de un acto de captación, esto es, de una función subjetiva. Todo aquello que se define como objeto o fenómeno de nuestra receptividad es el producto de un acto configurador de la conciencia que sintetizan y organiza una diversidad de elementos sensibles. Y así tenemos que

“En la percepción real ---continua Hartmann-- se da siempre un espectro de contenido complejo, un todo espectral, una reunión de muchos detalles llenos de contrastes y matices, siendo indiferente el que se trate de la percepción de una sola ‘cosa’ o de toda una conexión de cosas –en la práctica es siempre esto último-, una situación o algo más [...]” [subrayado mío] (Ibidem.)

La percepción sólo puede entenderse, por tanto, en virtud de esta función conformadora que la constituye, como una facultad dinámica en cuyo desarrollo va estableciendo relaciones entre diversos elementos sensoriales simples o particulares para reunirlos y sintetizarlos en bloque o unidades fenoménicas (formas) cada vez más amplias y complejas, que a su vez aparecen inmersas en un orden subsecuente más abarcante. De modo que cada entidad o fenómeno que se constituye en una presencia definida para la receptividad del espíritu siempre aparece a su vez inmerso en un campo o contexto perceptivo más amplio que, en última instancia, es nuestra noción o conciencia del mundo.

b) El fenómeno del mundo como fundamento de la percepción

El acto perceptivo consiste pues, no sólo en el registro de datos particulares o específicos sino a la vez en la aprehensión de totalidades fenoménicas; ya que el espíritu o conciencia aprehende la realidad oscilando entre dos determinaciones ontológicas contrapuestas: el todo y la parte. Y asimismo, la percepción, como etapa o momento de nuestro proceso cognitivo en general, oscila entre la captación de datos particulares o entidades singulares y la aprehensión de ámbitos o contextos generales que se comprenden, en última instancia, bajo la noción de una totalidad omniabarcante a la que llamamos como 'mundo' o 'universo'. Esto es, el carácter estructurado de la percepción no sólo atañe a la configuración de entidades particulares sino también al reconocimiento de contextos generales. De tal modo que la diversidad sensible circundante se ofrece inmediatamente como un ámbito estructurado en el que cada dato sensible o entidad particular y específica siempre aparece para nuestra receptividad inserta en un contexto y, por tanto, en un plexo de relaciones, esto es, propiamente en un campo perceptual. Así pues, el entorno se muestra, a la vez, disgregado en múltiples entidades diferenciadas y, sin embargo, como un ámbito unificado y estructurado. Tal es lo que, en la misma línea de pensamiento que los autores anteriores, parece sugerir el fenomenólogo Merleau-Ponty al señalar que *"El algo perceptivo está siempre en el contexto de algo más; siempre forma parte de un campo"*. (Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. p.26)

La referencia a la que este pensador fenomenólogo apela para aprehender este campo general o contexto perceptivo permanente en el que aparece inserto todo lo específico que percibimos es nuestro sentido del ‘mundo’, es decir, nuestra noción o conciencia tácita de una totalidad unitaria y estructurada que nos contiene. Noción que no se deriva de una síntesis de elementos sensibles sino que es un sentido originario inherente a la conciencia y que fundamenta las subsecuentes síntesis perceptivas. En efecto, según la corriente del pensamiento fenomenológico, la noción de ‘mundo’ es un sentido constitutivo de toda conciencia. Es un saber primigenio, una suerte de entendimiento espontáneo de la realidad, en virtud del cual todo lo que percibimos está integrado de facto en un orden general. En el ordenamiento o la formalidad propia de la percepción está implicado precisamente nuestro sentido del mundo, pues en la captación de todo lo inmediato y específico suponemos un ámbito general estructurado que lo comprende. El fenómeno del mundo es el trasfondo implícito que la conciencia presupone en todo momento y el horizonte de sentido hacia el que proyecta todos sus actos y pensamientos explícitos. De modo que, como lo señala Merleau-Ponty, la conciencia misma es un “[...] *proyecto del mundo, destinada a un mundo que ella ni abarca ni posee, pero hacia el cual no cesa de dirigirse [...]*” (Ibid. p. 17). Esta conciencia del mundo es un saber espontáneo de la realidad pues no tiene un origen científico o teórico, sino que antes bien es un sentido natural que precede y posibilita todos nuestros procesos cognitivos, y en efecto

“Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por ciencia lo se a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido [...] [la ciencia sobreentiende] sin mencionarla, esta otra visión, la de la conciencia, por la que un mundo se ordena en torno mío y empieza a existir para mí.” (Ibid. pp. 8,9)

Así pues, nuestra comprensión científica de la realidad no se funda en sí misma, es decir, en los principios teóricos que la ciencia postula, ni es la ciencia el fundamento último de nuestra comprensión o entendimiento de la realidad; sino que la ciencia misma es posible sólo sobre la base de una intuición originaria o saber fundamental: nuestra inmediata y permanente conciencia de hallarnos en un mundo. Es decir, ya antes de construir y

ordenar nuestra experiencia objetiva conforme a la racionalidad científica, poseemos de facto un vínculo vital con el entorno reconociendo empíricamente sus regularidades. Esto es, nos movemos de facto sobre una comprensión tácita de la realidad, aprehendiendo el entorno espontáneamente como nuestro hábitat natural y como una totalidad estructurada que se despliega en torno nuestro configurándose para nuestra captación sensible inmediata como un ámbito que nos es familiar y en el que sabemos, por tanto, desenvolvernos eficazmente, sin necesidad de reflexiones ni análisis propios de un conocimiento teórico. Antes bien ocurre que al proponerme teorizar o reflexionar sobre la realidad, ya la he asumido tácitamente en mi relación vital con ella como un campo estructurado. En la relación inmediata del vivir cotidiano asumo de entrada el ordenamiento de un ámbito con el que ya estoy de facto familiarizado sensiblemente. En palabras de Merleau-Ponty,

“[...] el mundo siempre ‘está ahí’, ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable [...]” (Ibid. p. 7)
[esto es]
“El mundo está ahí previamente a cualquier análisis que yo pueda hacer del mismo, sería artificial hacerlo derivar de una serie de síntesis que entrelazarían las sensaciones [...]” (Ibid. p. 9)

c) Carácter espacio-temporal del mundo

Para poder aprehender más cabalmente esta determinación ontológica fundamental de nuestra conciencia y receptividad que es el mundo ---manifiesto inmediatamente al modo de un ámbito familiar circundante---, debemos reparar en que este fenómeno es aprehendido esencialmente como una totalidad espacio-temporal. El ya citado Ernst Cassirer nos recuerda que toda nuestra experiencia del mundo se ajusta a estas dos referencias fenoménicas fundamentales: la captación de espacio y la nuestro sentido del tiempo. Toda la diversidad sensible se ordena espacio-temporalmente.

“El espacio y el tiempo –dice Ernst Cassirer—constituyen la urdimbre en que se halla trabada toda realidad .No podemos concebir ninguna cosa real más que bajo las condiciones de espacio y tiempo.” (Op.cit. p.71)

De hecho nuestras intuiciones de espacio y tiempo pueden ser comprendidas como un ejemplo más del antropomorfismo inherente al carácter estructurado que la realidad presenta ya desde su manifestación sensible, es decir, de la formalidad que el propio espíritu le imprime en el acto mismo de captarla. Tal es lo que planteó ya desde el siglo XVIII el filósofo Immanuel Kant quien afirmaba que nuestra intuición o captación sensible de objetos es posible sólo gracias a estructuras o formas *a priori* de la sensibilidad; y Kant reconoce “[...] como principios del conocimiento a priori, dos puras formas de la intuición sensible, a saber, espacio y tiempo [...]” (*Crítica de la razón pura*. p. 42). Esto es, Kant no asumía el espacio y el tiempo como elementos objetivos sino como estructuras cognitivas, es decir, como formas que aporta el propio espíritu para ordenar el material que le suministran los sentidos; el espacio como sentido de realidades externas a uno mismo y la intuición del tiempo como sentido interno, esto es, como captación inmediata de sí mismo.

“Por medio del sentido externo (propiedad de nuestro espíritu) nos representamos objetos como fuera de nosotros y todos ellos en el espacio. En él es determinada o determinable su figura, magnitud y mutua relación. El sentido interno mediante el cual el espíritu se intuye a sí mismo o intuye su estado interno, no nos da, es cierto, intuición alguna del alma misma como un objeto; pero, sin embargo, es una forma determinada, bajo la cual tan sólo es posible una intuición de su estado interno, de modo que todo lo que pertenece a las determinaciones internas es representado en relaciones de tiempo.” (Ibid. pp.42,43)

La conciencia se constituye pues de un sentido interno (tiempo) y otro externo (espacio); esto es, el sujeto es simultáneamente conciente de sí mismo y conciente de algo otro que le es exterior. Ahora bien, podemos interpretar este sentido de la exterioridad o espacialidad en términos de la filosofía fenomenológica como la intuición o conciencia tácita de un mundo; es decir, como la aprehensión inmediata de un ámbito circundante, esto es, de una amplitud o extensión en la que nos desenvolvemos; transitar cuyo recuerdo implica nuestro sentido del tiempo. El fenómeno del mundo parece configurarse primordialmente como

extensión o espacialidad. Sin embargo, nuestro sentido y conciencia de esta totalidad no se afianza sólo en nuestra percepción del espacio, sino que involucra también nuestro sentido de la temporalidad. Pues la noción de 'mundo' se desarrolla, hemos dicho, no sólo a partir de nuestro comportamiento teórico o científico sino, más fundamentalmente, vital. Y este desarrollo vital supone la participación de la memoria, esto es, de una experiencia acumulada a la que se integra cada nueva vivencia o percepción. Es gracias a la memoria como podemos en cada acto perceptivo singular suponer un mundo, es decir, suponer una totalidad ya constituida para el intelecto como marco fenomenológico previo y horizonte de sentido para cada nueva percepción. Ahora bien, esta facultad de la memoria conlleva nuestro sentido del tiempo.

Espacio y tiempo constituyen pues, los factores fenoménicos fundamentales que ordenan la diversidad sensible percibida y nos proporcionan la conciencia de un todo unificado al que llamamos 'mundo'. De manera que la noción de 'mundo' se desglosa para nuestra comprensión analítica en las formas de espacio y tiempo como sus elementos constitutivos.

d) Contraposición entre el mundo y el aquí-y-ahora

Sin embargo, si bien este fenómeno que es el mundo es, en tanto hábitat o entorno familiar, algo inmediata y permanentemente manifiesto a la sensibilidad, no lo es así en tanto totalidad de lo real. El mundo en tanto totalidad es algo meramente pensado, no propiamente percibido o captado inmediatamente. Y asimismo los factores de espacio y tiempo que aprehendemos como consustanciales al mundo y por ello mismo como elementos universales, no son inmediatamente percibidos en esta dimensión de universalidad, sino sólo desde un punto concreto instaurado por la ubicación que le confiere a cada sujeto su propia corporalidad, es decir, su existencia física singular. Cada vivencia o percepción específica se ajusta o conforma a las coordenadas de tiempo y espacio, y el sujeto mismo en cuanto entidad concreta, como corporeidad percipiente, consciente de sí y consciente de un mundo, se constituye en el cruce y engarce de ambas coordenadas; en la

confluencia del tiempo y el espacio; esto es, en la captación del *aquí-y-ahora*. Referencia que constituye la concreción fenoménica de estos elementos universales. El espacio más próximo y captado en el momento presente es un *aquí*, y el momento captado en este *aquí* se llama *ahora*. El sujeto mismo en tanto individualidad corpórea, percipiente y consciente de sí y de su devenir es el elemento que los cohesiona en esta unidad que denominamos '*aquí-y-ahora*'; concreción fenoménica que constituye ya no el tiempo y el espacio en general o en abstracto sino un tiempo y un espacio específicos.

El teórico Abraham A. Mols remite esta configuración del *aquí-y-ahora* a la centralidad implicada en el 'Yo'; es decir, al sentido de centralidad con el que cada sujeto se experimenta a sí mismo en el mundo a través de su cuerpo.

“El primer sistema –dice Mols- es el de la evidencia sensible, la percepción inmediata: el Yo es el centro del Mundo; ¿cómo podría, en efecto, existir un mundo en el que yo no sea el centro? Una fenomenología del espacio, como una fenomenología del tiempo, tendrá su punto de partida en el lugar que ocupa mi cuerpo. Aquí y ahora, tomándolo como centro. En el instante que vivo, desde mi punto de vista, el mundo se descubre y se escalona en torno a mí, como estratificado en sucesivos ‘caparazones’.[...] Yo, Aquí, Ahora, soy el centro del mundo y todas las cosas se organizan en relación conmigo[...]”

[subrayado mio] (Mols, Abraham A. Sicología del espacio. pp. 14, 15)

En efecto, ya hemos señalado que la cognición consiste a la vez en la aprehensión de totalidades y en la captación de entidades específicas; pues conocer implica diferenciar, es decir, distinguir sensible e inteligiblemente fenómenos o entidades. Conocer es constituir objetos y generar conceptos; y ello implica captar, atender y distinguir, esto es, recortar y destacar algo de su inserción en un todo. Pues las realidades o fenómenos se constituyen en objetos y en presencias para la receptividad del espíritu, precisamente en la medida en que no se confunden y pierden en su contexto, sino que se sustraen de él presentando una diferencia o contraste que los destaca para nuestra percepción. Las cosas son visibles en cuanto que presentan un aspecto o forma específica con la que se resisten a pasar inadvertidos y ser devorados por la homogeneidad de su entorno. El teórico Jean Clair

rastrea, en la etimología misma de las palabras, esta afinidad entre el acto perceptivo o la cognición en general y el acto de distinguir, de la siguiente manera:

“Intelligere y eligere son afines. Eligere significa escoger, elección, distinción, elegancia. Pero escoger, [...] proviene de una palabra germánica que significa ver, apercibir, discernir. Escoger en el sentido de elegir no aparece hasta el siglo XIV. Ver, comprender y distinguir, como atestigua la lengua, son una sola cosa.” (Clair, Jean., Elogio de lo visible, p. 88)

Esta función de distinguir o diferenciar constitutiva del acto cognitivo no es sino una instancia de ese principio antropológico del que hemos partido: la forma. La forma, en efecto, implica diferenciación puesto que conlleva una delimitación, es decir, responde al principio de apropiación y exclusión; por ello es afín a la espacialidad, porque responde a la relación dentro-fuera, oponiéndose así a una totalidad indefinida. Acudimos de nuevo a la filósofa Jean Hersch para corroborar en sus planteamientos estos caracteres de la Forma.

“La noción de forma aparece en primer término bifurcada; implica dos elementos opuestos y solidarios; tiene, pues, una polaridad interna. Estos dos elementos son la apropiación y la exclusión. Conceptualmente, la noción de forma no aparece al principio como espacial. Por el contrario, es porque ella implica apropiación y exclusión que la concebimos de inmediato en términos de espacio, con un “dentro” y un “fuera” y una línea de separación.”

“Aparece luego bifurcada en un segundo sentido: dependiente de otra cosa, y al mismo tiempo bastándose a sí misma. La “forma de nada” no tendría ningún sentido; la forma sólo existe conceptualmente en tanto encierra algo [...]”

“Por ser apropiación y exclusión, la forma se opone a la totalidad, al infinito y a lo indefinido. Comprende esencialmente las ideas de parte, de limitación y de determinación.”

*“La noción de forma se piensa pues en términos de exterioridad, de espacio.”
(Op.cit. p.44)*

Ahora bien, tales caracteres de la forma los encontramos realizados precisamente en la configuración del *aquí-y-ahora*. En efecto, tal como ---conforme a los señalamientos de Jean Hersch---, “[...] la forma implica [...] no sólo un “fuera” del cual ella se separa, sino también un “dentro” de esencia extraña, del cual ella se apodera” (*Ibidem.*), así

precisamente podemos ver que la configuración del *aquí-y-ahora* consiste en la realización de una forma que se apodera de una cierta materia, en este caso, de un fragmento de espacio y de un lapso de tiempo; instaurando así, fugazmente, un breve ámbito, es decir, una interioridad que se contrapone a una exterioridad indefinida, que es la totalidad espacio-temporal del mundo. Así lo confirma el teórico Abraham Mols al señalar que “*El punto Aquí constituye una “Gestalt”, una forma; obedece, pues, a las leyes de la teoría de la forma [...] (Op. cit. p.44).*”

Tales son pues las dos referencias fenoménicas contrapuestas entre las que oscila nuestra captación del entorno inmediato y en general nuestra aprehensión de la realidad: la conciencia de un todo espaciotemporal al que llamamos ‘mundo’ y la captación sensible de sus parcelas que, en cuanto que son para una conciencia, es decir, en cuanto que están siendo percibidas, son comprendidas bajo la noción coloquial de ‘*aquí-y-ahora*’. Pero, puesto que la parte siempre refiere o remite al todo, cada *aquí-y-ahora* es una parte que se configura como tal diferenciándose de otras partes, de otros posibles *aquí-y-ahora*’s a los que, por tanto, remite; y puesto que designa una ubicación precisa en un todo, la noción de ‘*aquí-y-ahora*’ alude indirectamente a esa totalidad que, en última instancia, es el mundo.

e) *Relación dinámica con el mundo*

Ahora bien, el vínculo efectivo entre la parte y el todo, es decir, entre el *aquí-y-ahora* y el mundo, se lleva a cabo no sólo semántica o conceptualmente sino también, como acabamos de verlo, vivencialmente y con la participación de nuestra corporeidad; ya que este vínculo se realiza a través de nuestro propio desenvolvimiento o transitar. Y efectivamente, aunque el mundo se anuncie sensiblemente en la amplitud del entorno inmediato, sólo es cabalmente experimentado en cuanto que transitamos de un *aquí* a otro *aquí* y devenimos de un *ahora* a otro *ahora*; es decir, en cuanto que experimentamos, con el dinamismo de nuestro cuerpo, la amplitud del espacio en un determinado lapso de tiempo. Ya hemos señalado que nuestra aprehensión de la realidad no sólo es teórica sino,

ante todo, práctica o vital; es dinámica. De modo que la percepción no se realiza desde la quietud de una existencia o posición fija, sino precisamente desde nuestro transitar o dinamismo vital. Aprehendemos el mundo desenvolviéndonos en su extensión. Esto es, nuestra dimensión cognitiva sólo se realiza cabalmente sobre nuestra dimensión práctica y activa, ya que el sujeto cognoscente no deja de ser, preeminentemente, vida. Antes que teórico o cognitivo, el sujeto es un viviente: un ser animado que procura subsistir. Y en tanto viviente, el sujeto no es mera captación intelectual o comprensión teórica de la realidad, sino antes bien, es necesidad, apetencia, deseo. De modo que se desenvuelve en su entorno buscando satisfacción. Así pues, el sujeto es, en tanto viviente, actividad, movimiento, transitar. Y es desde esta naturaleza dinámica que constituye a cada individuo como se realiza cabalmente la cognición o captación del entorno, y a partir de lo cual desarrollamos nuestro sentido del mundo. Este vínculo dialéctico entre la totalidad espacio-temporal que es el mundo y sus partes o aquí-y-ahora's--- establecido por la vitalidad de cada individuo, está claramente expresado en la siguiente cita del teórico Donald M. Lowe:

“El sujeto, desde una ubicación encarnada aquí-y-ahora, enfoca el mundo como campo horizontal, y aspectos de tal mundo se abren, como si estuviesen allí y entonces. La dimensión espacial entre aquí y allí, la dimensión temporal entre ahora y entonces son las coordenadas preceptuales que definen el marco de vida para el sujeto. Es un campo horizontal, porque el sujeto lo enfoca perspectivamente desde lo íntimo y familiar hasta lo distante y tipificado con la intención de vivir.” [subrayado mío]
(Lowe, Donald M. *Historia de la percepción burguesa*. p. 31)

En efecto, el instinto o sentido inmediato de nuestro existir es, en principio, activo o práctico; pues en primera instancia nos ceñimos a la vida. Y para el viviente, es decir, para el sujeto en tanto actuante, el entorno se constituye en un campo de acción, en un ámbito que incita a vivir, que incita a actuar. De modo que nuestro sentido del mundo como totalidad espacio-temporal se desarrolla a través de nuestra vitalidad. En tanto viviente, el sujeto es actividad, es desenvolvimiento corporal. Y es justamente este dinamismo vital lo que conlleva para la cognición la experiencia plena de la espacialidad. Espacialidad en la que se capta además el cambio o dinamismo circundante, es decir, el movimiento de otras entidades. Y puesto que en tanto cognoscente, el sujeto es no sólo percepción o captación

de lo inmediatamente presente, sino además autoconciencia, memoria y reflexión, el sujeto en tanto activo es, por tanto, movimiento que sabe de sí, que se recuerda y proyecta. Y de esta manera se desprende, en concordancia con nuestra experiencia del espacio y el movimiento, la experiencia de la temporalidad. Es en virtud de esta relación corporal y dinámica con el mundo, que el espacio y el tiempo no se reducen a ser para la conciencia meras nociones abstractas o subjetivas que elaboremos sólo en tanto sujetos teóricos o especulativos, sino que se ofrecen a nuestra receptividad como elementos sustanciales constitutivos del mundo o realidad, y que experimentamos permanentemente con toda nuestra corporalidad al desenvolvernos en el entorno.

f) Fluidez continua de la vida

Ahora bien, en virtud de este carácter activo de entidad viva que procura subsistir, nuestra existencia parece determinarse como una continua fluidez indiferenciada o, mejor dicho, no nos determinamos sino que nos enajenamos en el mundo; es decir, nos perdemos en el todo de un proceso orgánico al fundirnos con nuestra actividad vital en el dinamismo de la totalidad, en el continuo devenir de una materialidad indiferente. Desde esta consideración abstracta, la vida parece pues mostrarse, al menos en cierto aspecto, como la fluidez de un proceso indiferenciado y continuo en el que nada se recorta y nada se destaca y, en función de ello, como una determinación o aspecto humano contrapuesto a la forma; toda vez que ésta implica, como hemos visto, delimitación, diferenciación, definición y estructura; mientras que la vida, en cuanto se muestra como esta fluidez continua, es justo lo contrario: un proceso incierto y caótico que se prolonga indefinidamente contraponiéndose o resistiéndose a los planes o proyectos a los que intentamos someterlo, es decir, a la forma que le intentamos dar. Esta contraposición entre la noción de 'vida' y la noción de 'forma', resulta más claramente apreciable si pensamos este proceso que es la vida en relación a esa forma específica en la cual es recreada o representada: la forma artística, más específicamente, la forma literaria. Para lo cual acudimos de nuevo al filósofo Nicolai Hartman quien señala que

*“[...] la vida distiende ampliamente los acontecimientos que de acuerdo con su sentido se pertenecen en forma muy estrecha; y con ello pierde de vista el hombre (el espectador en la vida) la conexión de sentido que tienen. El escritor, por el contrario, quita todo lo que no sea esencial a esta conexión y que pudiera oponerse a su aprehensión. Con ello poetiza el paso de los acontecimientos, deja que su unidad aparezca plásticamente, en breve lo ‘forma’ a partir de allí.”
[subrayado mío] (*Op. cit.* p. 265)*

Sin embargo, es precisamente desde el dinamismo de la fluidez indiferenciada y continua de la vida como se realiza la cognición y particularmente el desarrollo de nuestro sentido del tiempo y del espacio. Espacio y tiempo, los elementos estructurantes de ese momento básico de la cognición que es la percepción sensible, son ellos mismos experimentados, paradójicamente, a partir de aquello que en principio parece contraponerse al ordenamiento y formalidad de la cognición: nuestro desenvolvimiento vital, la fluidez continua de la vida. Continuidad a la cual se conforman. Esto es, puesto que espacio y tiempo son factores constitutivos de esa totalidad unitaria que es el mundo y puesto que son vivenciados en la fluidez de nuestro desenvolvimiento vital, ambos son aprehendidos conforme a esa unicidad del mundo y a esa fluidez continua de la vida, es decir, como elementos universales, unitarios y continuos.

El filósofo Friederich Hegel nos ofrece en su *Fenomenología del espíritu*, a propósito precisamente de su exposición sobre el desarrollo y desenvolvimiento de la conciencia, una caracterización de la vida que, aunque es sumamente abstracta, deja entrever algunos rasgos muy afines al modo como estamos tratando de conceptualizar la vida aquí; esto es, como la fluidez continua de un proceso en el que se disuelven las diferencias de la conciencia (las diversas etapas de su desarrollo o las diversas circunstancias en que puede hallarse); y estableciendo además la concatenación de este carácter continuo de la vida con la unicidad del tiempo y del espacio como elementos universales que cohesionan la experiencia, es decir, como elementos unificadores de la diversidad fenoménica que percibe la conciencia.

“La esencia [de la vida] –dice Hegel-- es la infinitud como el ser superado de todas las diferencias**, el puro movimiento de rotación alrededor de su eje, la quietud de sí misma como infinitud absolutamente inquieta; la independencia misma, en la que se disuelven las diferencias del movimiento***; la esencia simple del tiempo, que tiene en esta igualdad consigo misma la figura compacta del espacio. Pero, en este médium simple y universal, las diferencias son también como diferencias, pues esta fluidez universal, sólo tiene su naturaleza negativa en cuanto es una superación de ellas; pero no puede superar las diferencias si éstas no tienen subsistencia. Y es precisamente dicha fluidez la que, como independencia igual a sí misma, es ella misma la subsistencia o la sustancia de ellas, en la cual ellas son, por tanto, como miembros diferenciados o partes que son para sí.” [subrayado mío]*

** Es un proceso indiferenciado y sin límites predeterminados.*

*** Se refiere Hegel a los distintos aspectos o momentos de la conciencia.*

****La actividad o el desarrollo de la conciencia.*

(Hegel, Friedrich., Fenomenología del espíritu, p. 109)

La vida presenta pues la tensión entre la fluidez continua de su proceso y la diferenciación de sus partes o momentos.

g) Disolución del aquí-y-ahora

Ahora bien, al reparar en nuestra permanente conciencia del mundo como un todo unificado y en la fluidez continua de nuestro desenvolvimiento vital en ese continuo espacio-temporal, caemos en la cuenta de que el *aquí-y-ahora* puede también pasar inadvertido para una conciencia dispersa o absorta en la fluidez de su desenvolvimiento; y perderse así, el *aquí-y-ahora*, en la continua afluencia de muchos *aquí's* y muchos *ahora's* indiferenciados; es decir, diluirse en la continuidad espaciotemporal, disolverse en el mundo. De hecho nuestra intuición del tiempo puede aprehenderse como una continua sucesión de *ahora's*, y la del espacio como una continua yuxtaposición o sobreposición de *aquí's* que se comprenden y disuelven unos en otros.

Para reconocer esta fluidez continua que nuestro transitar y devenir imprimen al espacio y al tiempo debemos reparar en el carácter incierto del *aquí-y-ahora*; y para ello, seguimos recurriendo al filósofo Friederich Hegel quien nos ayuda a captar esta naturaleza ambigua, imprecisa y fugaz tanto del *aquí* como del *ahora*, de la siguiente manera:

“Se muestra el ahora, este ahora. Ahora; cuando se muestra, ya ha dejado de existir; el ahora que es, es ya otro ahora que el que se muestra y vemos que el ahora consiste precisamente, en cuanto es, en no ser ya. El ahora tal como se muestra, es algo que ha sido, y esta es su verdad; no tiene la verdad del ser. Su verdad consiste, sin embargo, en haber sido. Pero lo que ha sido no es [...]” (Ibid. pp. 67,68.)

De modo que, cuando intentamos indicar el presente inmediato, el *ahora*, lo que en realidad indicamos es

“[...] un ahora que es absolutamente muchos ahora; y esto es el verdadero ahora, el ahora como día simple, que lleva en sí muchos ahora, muchas horas; y un tal ahora, una hora, es también muchos minutos; y este ahora es, asimismo, muchos ahora, y así sucesivamente. La indicación es, pues, ella misma el movimiento que expresa lo que el ahora es en verdad, es decir, un resultado o una pluralidad de horas compendiada; y la indicación es la experiencia de que el ahora es universal.” (Ibid. p. 68)

Esto es, aunque con el término ‘ahora’ pretendemos indicar algo muy específico, en realidad designamos una noción universal que puede referir a una infinidad de instancias fenoménicas posibles, que incluso varían en magnitud según las referencias o parámetros perceptivos de cada sujeto; ya que esta expresión puede designar lo mismo al presente más inmediato y restringido como lo es este minuto o, más aún, este segundo, o bien dilatar su significado y aludir a la hora o al día que transcurren, o al mes, al año, o incluso a la época. De modo que la noción del ‘ahora’, que pretendemos habitualmente como lo más preciso, termina vinculándose en el pensamiento con lo más impreciso, con la totalidad.

Y así mismo, por lo que se refiere al *aquí*, al indicarlo ocurre que

“El aquí indicado que yo retengo es también un este aquí que de hecho no es este aquí, sino un delante y un detrás, un arriba y abajo, un a la derecha y a la izquierda. El arriba es a su vez este múltiple ser otro en el arriba, el abajo, etc. [Y de este modo] El aquí que se trataba de indicar desaparece en otros aquí, pero también éstos, a su vez desaparecen; lo indicado, retenido y permanente es un ‘esto’ negativo que sólo es en cuanto que los aquí se toman como deben tomarse, pero superándose en ello; es un simple conjunto de muchos aquí. El aquí supuesto sería el punto; pero este no es,

sino que al indicárselo como lo que es, la indicación no se muestra como un saber inmediato, sino como un movimiento que partiendo del aquí supuesto, conduce a través de muchos aquís al aquí universal, que es una simple multiplicidad de aquís, lo mismo que el día es una multiplicidad de horas.” (Ibid. pp. 68,69)

[Esto es, cuando indico el aquí]

“[...] lo indico como un aquí que es un aquí de otros aquí o en él mismo un simple conjunto de muchos aquí; es decir, que es un universal; lo tomo tal y como es en verdad y, en vez de saber algo inmediato, lo percibo.” (Ibid. p. 70)

En efecto, no indico el *aquí* sino que lo percibo; y percibirlo significa captarlo en cuanto vinculado al todo. Con lo cual la noción de ‘*aquí*’ se relativiza pues puede referirse lo mismo a esta mesa sobre la que me estoy apoyando, o a esta habitación, a la ciudad, al país, al planeta, o incluso a este mundo terrenal en cuanto contrapuesto a un *más allá*.

De tal manera que el *ahora* se revela como algo inaprensible, pues cuando lo intentamos indicar ya se ha desvanecido; y el *aquí* por su parte como algo incierto e impreciso, como una presencia espectral o insustancial que se disuelve en la continuidad física del espacio. Así pues, el *aquí-y-ahora* puede también pasar inadvertido como recorte preciso en el transitar del sujeto y perderse en la continua afluencia de muchos *aquí’s* y muchos *ahora’s* indiferenciados, es decir, diluirse en el mundo. Tanto el *aquí* como el *ahora* son en nuestro devenir o transitar un continuo desaparecer. Y en esta multiplicidad y afluencia de *aquí’s* y de *ahora’s* lo que parece prevalecer es la continuidad física del espacio y el discurrir de la propia conciencia recordándose en su devenir o desenvolvimiento vital, esto es, la continuidad del tiempo. Y a través de todo ello, lo que parece afirmarse en nuestra conciencia es la preeminencia de la totalidad.

h) Recuperación del aquí-y-ahora como la fusión de lugar e instante

Sin embargo, si bien para una percepción dispersa el *aquí-y-ahora* puede efectivamente perderse en el transitar del sujeto al diluirse en la continuidad espacio-temporal del mundo en la que se despliega la fluidez indiferenciada de la vida---, puede también salvarse en

función de ese carácter diferenciador de la forma. Pues, como ya lo hemos señalado, apoyados en Abraham Mols, la consolidación del *aquí* obedece al principio activo de la forma, ya que *“El punto Aquí constituye una ‘Gestalt’, una forma [...]” (Loc. cit.)*. En virtud de la forma implicada en nuestro acto de captación, el *aquí* puede consolidarse como un ‘algo’, como una presencia que se destaca para la sensibilidad del sujeto, y constituir así un recorte sensible en la continuidad de su transitar, configurándose en un breve evento que acapara la atención de la conciencia y constituye así una ruptura o alteridad, una selección perceptiva en la continuidad espaciotemporal del mundo; pues *“El punto Aquí –dice Mols-- se caracteriza por la creación de una anomalía en el gradiente perceptivo [...], es decir, por la existencia de una discontinuidad en el espacio-tiempo.” (Ibid. p. 44)*

Ya hemos señalado que, en tanto viviente, el sujeto es apetencia o deseo; por tanto es intencional y afectivo; factores que también determinan su percepción. La intencionalidad, los afectos y la percepción están además conformados culturalmente; esto es, el sujeto tiene un determinado gusto, una determinada sensibilidad. Gracias a que nuestra receptividad del entorno se realiza al modo de sensibilidad, nuestra percepción no se dispersa en el mar de datos sensibles sino que focaliza su atención en aspectos específicos. La sensibilidad se distingue de la mera sensación, e incluso de la percepción, porque implica una mirada, esto es, un interés, una determinada atención. La sensibilidad implica una captación selectiva; con lo cual trasciende la dimensión orgánica o fisiológica de la vida a la que pertenece la mera sensación, para dar lugar a la dimensión espiritual de lo estético; y *“[...] la experiencia estética ---dice la teórica Katya Mandoki--- no es desinteresada. Hay siempre un interés en la atención del sujeto estético hacia su objeto [...]” (Mandoki, Katya. Prosaica p.43); de modo que*

“Aunque emparentada con la sensación –continúa Mandoki--, la sensibilidad no se reduce a ésta. La sensación es ciega; la sensibilidad siempre mira. [...] Lo que distingue a la sensibilidad de la sensación es la mirada. La sensación pertenece a la vida, la sensibilidad a la estética.” (Ibid p. 66)

Así pues, nuestro desenvolvimiento en el entorno no es nunca del todo un transitar indiferente en el que se disperse por completo la percepción, pues la sensibilidad conlleva siempre un interés. La sensibilidad conlleva una mirada selectiva, busca algo, responde a ciertos estímulos. De modo que ahí donde no hay nada que ver o, en todo caso, hay varias cosas que ver, cada sensibilidad en particular responde sólo a algunos detalles o aspectos específicos del entorno; está predispuesta o condicionada a reparar sólo en aquello que le atañe o le concierne. Según los afectos y la intencionalidad del sujeto, su mirada repara sólo en ciertos ámbitos y presencias. Las orientaciones y motivaciones propias de cada sensibilidad hacen que el sujeto repare en ciertos datos o relaciones que van destacando espacialidades y lapsos de tiempo, hasta constituir decididamente un *aquí-y-ahora* significativo para la conciencia; un *aquí-y-ahora* que se consolida en situación o circunstancia; como punto de arribo o estación de tránsito a la que viene a desembocar el transitar. Conformándose así un recorte, una pausa en el fluir de la vida. Mientras más destacado sea el elemento sensible en el que se repara, mayor es la discontinuidad que genera y más se consolida para nuestra receptividad el *aquí*; pues, tal como lo indica Abraham Moles, “*El punto Aquí es tanto más claro cuanto más elevado es el valor del gradiente o el índice de discontinuidad.*” (Op.cit. p. 44)

La sensibilidad permite pues que en la regularidad del transitar algo de pronto acontezca. Un sutil evento toma por asalto al sujeto. Se trata de un punto en el que espacio y tiempo confluyen y se amalgaman; se vuelven lo mismo y constituyen una sola presencia. Es un *aquí-y-ahora* que cobra, por su valor o significado, una particular intensidad; conformando así una presencia que sale al paso del sujeto al modo de un ámbito o atmósfera que lo envuelve y absorbe. Desde el punto de vista de la espacialidad, esa presencia se llama ‘lugar’, y desde el punto de vista de la temporalidad, ese recorte se llama ‘instante’.

“[...] el instante bien precisado –dice Bachelard-- sigue siendo un absoluto. Para darle ese valor de absoluto, basta considerar el instante en su estado sintético, como un punto del espacio-tiempo. En otras palabras, hay que considerar al ser como una síntesis apoyada a la vez en el espacio y en el tiempo. Está en el punto en que concurren el lugar y el presente: hic et nunc [...]” (Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. p. 28)

Cuando el *aquí-y-ahora* se recorta, mediante la definición de su intensidad y forma, de la continuidad del transitar y se configura en un ámbito que atrapa la sensibilidad del sujeto, espacio y tiempo se han amalgamado. Irrumpe el instante y se abre un lugar. Mas uno y otro sólo son modos de ver, pues ambos términos nombran lo mismo. Instante y lugar se implican mutuamente, pues dependen uno del otro para poder manifestarse. El lugar requiere de un instante que lo cohesione y destaque, y el instante requiere de un lugar en el cual poder vibrar y expandirse. El lugar es un fragmento de espacio que detiene el tiempo, es decir, captura un instante; o bien, el instante es un momento que atrapa y cohesiona un espacio, esto es, consagra un lugar. Sin embargo esta fusión no consolida una entidad sustancial, es decir, subsistente por sí, sino una presencia ilusoria o virtual.

h) Resumen

La relación sensible que establecemos con la realidad se desarrolla debatiéndose entre dos determinaciones o aspectos de nuestro ser: la determinación de la vida y la determinación del conocer. Oposición análoga a la distinción abstracta entre lo práctico y lo teórico, entre la acción y la contemplación. Ambos comportamientos fundamentados en nuestra conciencia tácita del mundo. Conciencia de una totalidad que no percibimos de golpe como tal, pero cuyo concepto construimos en nuestra aprehensión del entorno experimentado en el transitar. Ahora bien, el sujeto, en tanto ser cognoscente, capta, enfoca y objetiviza; esto es, distingue y limita, genera forma. De modo que puede recortar y distinguir de la continuidad espaciotemporal constitutiva del mundo tiempos y espacios específicos. Pero, en tanto que en principio es un ser viviente, se desenvuelve en su entorno, y la continuidad de su vida fluye y se despliega mediante su transitar en ese mundo del que tiene conciencia vivenciándolo como un continuo espacio-temporal en el que la fragmentación de las diferencias perceptivas se disuelve y la unidad del todo vuelve a afirmarse. Sin embargo, aunque toda realidad se constituye para nuestra percepción espacio-temporalmente, espacio y tiempo no son percibidos inmediatamente en su pureza y universalidad sino sólo a través de sus concreciones o contenidos específicos. Esto es, con todo y nuestro desenvolvimiento en el entorno, lo único que inmediatamente

percibimos es una diversidad de realidades o fenómenos concretos en un determinado espacio y en un determinado tiempo; una diversidad de *aquí-y-ahora's* cuya continuidad de uno a otro sólo es proporcionada por nuestro propio movimiento o transitar. Vivencia de la que el intelecto abstrae las nociones generales de espacio y tiempo. Tanto tiempo como espacio aparecen a la percepción, en primera instancia con un carácter diversificado y por tanto discontinuo. Pero a partir de esta diversidad fenoménica, el intelecto construye las nociones de un tiempo y un espacio únicos, homogéneos y continuos.

De este modo, de la oposición entre la consciencia de un mundo o realidad como totalidad desplegada espacio-temporalmente y la captación, gracias a la selectividad de la forma, de espacios y tiempos específicos, es decir, de *aquí's* y de *ahora's* cuyo vínculo o continuidad es proporcionada por nuestro propio movimiento----, hemos derivado en el fenómeno de la tensión entre la continuidad y la discontinuidad espacio-temporal; mismo que pasamos a desarrollar a continuación.

CAPÍTULO II

CONTINUIDAD Y DISCONTINUIDAD ESPACIOTEMPORAL

a) CONTINUIDAD

ESPACIO Y TIEMPO ABSTRACTOS

EL ESPACIO

De la aprehensión de ese complejo que es el fenómeno del mundo como entorno familiar e inmediato y como totalidad física y extensa en la que nos encontramos, se desprende en primer término, analíticamente para nuestra comprensión, como forma constitutiva y elemento primordial de ese orden objetivo---, precisamente su extensión, esto es, el concepto y fenómeno del espacio; el cual es concebido como el receptáculo de todas las cosas y, por tanto, como amplitud infinita. La noción de espacio es un supuesto tácito de toda nuestra conciencia y percepción del mundo, pues la espacialidad es condición de posibilidad de los fenómenos externos precisamente en tanto externos, es decir, elemento constitutivo de ese orden objetivo al que llamamos mundo o realidad objetiva. La realidad, en tanto orden objetivo que se contrapone a nuestra interioridad o subjetividad, no es pues algo meramente exterior entre otras cosas exteriores sino la exterioridad absoluta misma respecto a la interioridad del espíritu o pensamiento; es un orden esencialmente espacial y, por tanto, nuestra percepción de la realidad capta necesariamente espacio.

Considerando esta inmanencia del espacio en toda nuestra aprehensión y experiencia del mundo o realidad, y reconociendo además que ésta constituye la exterioridad absoluta respecto al espíritu o pensamiento, podemos entender al filósofo Friedrich Hegel quien, en función de esta universalidad y exterioridad, identifica al espacio con el todo de la naturaleza para definirlo abstractamente de la siguiente manera:

“La primera o inmediata determinación de la naturaleza es la abstracta universalidad de su ser-fuera-de-sí cuya indiferencia carente de medición es el espacio.” (Hegel, F. E.C.F. p. 312)

Sea cual sea el sentido preciso de esta peculiar definición, podemos por lo pronto extraer de ella la asimilación del espacio a las nociones de 'naturaleza' y 'universalidad', y a partir de esto inferir la asimilación o afinidad del espacio a las nociones de 'mundo' y 'totalidad'.

Ya previamente a Hegel, el filósofo Immanuel Kant había reparado en esta inmanencia del espacio en toda nuestra experiencia del mundo, aunque para inferir de esta universalidad el origen subjetivo del espacio, ya que lo concebía como una forma *a priori* de la intuición sensible; esto es, no como un dato que el espíritu recibe del exterior a través de los sentidos sino como un elemento ordenador proyectado por el propio espíritu. El espacio es para Kant una forma o estructura impuesta por nuestra propia facultad cognitiva para ordenar el material que proporcionan los sentidos.

“El espacio –dice Kant- no es un concepto empírico sacado de experiencias externas. Pues para que ciertas sensaciones sean referidas a algo fuera de mí (es decir, a algo en otro lugar del espacio que el que yo ocupo), y asimismo para que yo pueda representarlas como fuera y al lado unas de otras, por tanto no sólo como distintas, sino como situadas en distintos lugares, hace falta que esté ya a la base la representación del espacio.” (Op.cit. p. 43)

Para el propósito de nuestra investigación no necesitamos sumergirnos en esta escabrosa problemática filosófica abordada por Kant sobre si el espacio es una realidad sustancial, es decir, un elemento físico u objetivo, o si sólo es una estructura subjetiva que proyecta el propio espíritu----, sino tan sólo reconocer, a partir de los planteamientos de éste filósofo, la universalidad de éste elemento; es decir, reconocer la participación del espacio en todo nuestro universo perceptivo o, lo que es lo mismo, el carácter necesariamente espacial de todo lo que percibimos como fenómeno o realidad exterior. Pues, en efecto, tal como Kant lo señala

“El espacio es una representación necesaria a priori, que está a la base de todas las intuiciones externas. [Es por ello que] No podemos nunca representarnos que no haya espacio, aunque podemos pensar muy bien que no se encuentren en él objetos algunos. Es, considerado pues, el espacio como la condición de

posibilidad de los fenómenos y no como una determinación dependiente de éstos, y es una representación a priori, que necesariamente está a la base de los fenómenos externos.
[subrayado mío] (Ibidem.)

Así, en virtud de esta universalidad para nuestra percepción o experiencia inmediata, el espacio adquiere un valor de absoluto en nuestra conciencia del mundo o sentido de la realidad; pues, en efecto, aun en la experiencia cotidiana, la conciencia asume, antes de cualquier consideración o desarrollo teórico, que hay espacio. El espacio siempre está ya ahí en torno nuestro antes de toda reflexión como un elemento constitutivo esencial de todo el contexto sensible y, por ello mismo, identificado o fundido con nuestra noción de un mundo circundante, y más aún, con la noción misma de realidad como totalidad. De modo que es a partir de la propia experiencia cotidiana como el fenómeno del espacio muestra esta preeminencia ontológica, pues ya desde ahí la conciencia inmediata lo asume como algo obvio y natural, como un elemento constitutivo de todo lo que es dado a nuestra captación sensible. A este respecto, el teórico Hans Joachim apunta que

“A partir de la experiencia cotidiana se impone con mayor fuerza la cuestión del origen y realidad del espacio, pues para nuestra vivencia inmediata el ‘espacio’ está simplemente ahí. [ya que] participa en toda percepción, y no podemos imaginar la existencia en un mundo con más o con menos de tres dimensiones espaciales.” (Joachim, Hans. *Escultura en el siglo XX*. p. 16)

Por tratarse de un elemento presente ya desde el vínculo inmediato y cotidiano que establecemos con el mundo, nuestra relación con el espacio es, antes que teórica, una relación práctica; ya que no sólo lo percibimos sino que lo poseemos, lo usamos y modificamos al delimitarlo para ocuparlo, es decir, al habitarlo. De modo que nuestro sentido de la espacialidad se bifurca delineándose dos modos opuestos de aprehensión y representación del espacio: uno inmediato y vivencial, y otro producido por un proceso de abstracción o por esa facultad de intuición *a priori* de la que habla Kant. El primero se desprende de la espacialidad inmediata y constantemente experimentada con todo nuestro cuerpo, como mundo circundante que se ordena y jerarquiza en torno a la centralidad

instaurada por el propio yo, y en función de las delimitaciones establecidas por nuestra relación vital con el espacio circundante; se trata por tanto de una espacialidad heterogénea y discontinua. El segundo se produce precisamente haciendo abstracción de esto, es decir del modo como experimentamos el espacio al existir en él; y entonces el espacio es pensado como un elemento físico previo a nosotros mismos, y así, como una extensión ilimitada, homogénea y continua. (Cfr. Mols, Abraham. Op.cit. pp. 14,15,16.)

Ahora bien, por el vínculo tan estrecho que nuestra noción y el fenómeno mismo del espacio guardan con las nociones de 'mundo', 'naturaleza' y 'universo', al intentar reflexionarlo la conciencia teórica se ciñe primeramente a ese concepto general y abstracto del espacio, por el cual se lo concibe meramente como un elemento físico subsistente o dado independientemente a nuestra relación vital con él; y entonces el espacio es representado como el todo de una extensión unitaria y única que comprende dentro de sí una infinita multitud de fenómenos, esto es, como una suerte de contenedor universal previo e independiente a esa diversidad de fenómenos que contiene. Y a partir de ésta

“[...] cosmovisión natural –señala Max Scheler-- el espacio aparece como un vacío sustancial, puesto que parece ilimitado, como verdaderamente anterior a todas las cosas y movimientos, inmóvil y, en su ser, independiente a todas las cosas y movimientos. Esta ‘forma’ parece subsistir como ser aunque fueran modificadas arbitrariamente todas las cosas y sus determinaciones, aunque se llegara a pensarlas como totalmente suspendidas. Parece subsistir hasta si se llegara a hallar y a aceptar otras leyes de movimiento que las que efectivamente existen. La cosmovisión natural nos muestra cosas ‘en el espacio’, es decir, cosas que están representadas en el espacio como los peces de colores en su pecera. Esta forma contiene la extraordinaria paradoja que nos muestra el ser verdaderamente positivo, el ser de las cosas existentes, como un mero relleno de un espacio que precede en el ser, que es ‘fundamentante’, ‘absoluto’, ‘vacío’, ‘inmóvil’, como si las cosas estuvieran allí sólo para rellenar este vacío en determinados lugares y para moverse ocasionalmente en él como los peces de colores en el recipiente de cristal.” [subrayado mío]
(Scheler, Max. Idealismo-Realismo. p.63)

Así pues, conforme a esta cosmovisión, el espacio es una amplitud infinita y homogénea; es un elemento omniabarcante que unifica y cohesiona al universo; una realidad absoluta equivalente a la totalidad del cuerpo cósmico. De modo que el pensamiento termina fusionando el concepto de espacio con las nociones de totalidad y universo. Y en tanto identificado con el universo, el espacio, como bien dice Kant, “[...] *es representado como una magnitud infinita dada.*” [subrayado mío] (Op.cit. p. 44). Esto es, aunque el espacio sea, según el propio Kant, una estructura subjetiva, aparece sin embargo para nuestra receptividad o experiencia como un elemento dado, es decir, no como una forma o estructura proyectada por el propio espíritu sino como un elemento objetivo subsistente por sí. Y a pesar de la heterogeneidad con que inmediatamente se manifiesta por la apropiación vital que hacemos de él, el espacio es sin embargo representado como una magnitud infinita, y así como un elemento indiferenciado y pensado en su unicidad, es decir, como un elemento uno, pues

“[...] no se puede representar –dice Kant-- más que un único espacio y cuando se habla de muchos espacios, se entiende por esto sólo una parte del mismo espacio único. Estas partes no pueden tampoco preceder al espacio uno, que lo comprende todo, como si fueran, por decirlo así, sus componentes (por donde la composición del espacio fuera posible). Por el contrario sólo en él pueden ser pensadas. Él es esencialmente uno; lo múltiple en él y, por tanto también el concepto universal de espacios en general, se origina sólo en limitaciones.” [subrayado mío] (Op.cit. pp.43,44)

Ahora bien, aunque este concepto del espacio como extensión infinita y homogénea parece ser, atendiendo a los planteamientos de Kant, una suerte de idea innata, esto es, una noción inmediata que nos viene dada de modo puramente natural, tiene también sin embargo una génesis histórica; y de hecho constituye una de las ideas paradigmáticas de la mentalidad de un sistema cultural muy específico: la modernidad.

En la reseña sobre el desarrollo histórico del concepto de ‘espacio’ que el filósofo José Ferrater Mora presenta en su diccionario de filosofía podemos observar que, si bien el concepto de espacio como elemento absoluto, equivalente a la totalidad del cuerpo

cósmico, es una idea que comenzó a gestarse desde los albores de la tradición filosófica occidental en la Grecia Clásica y tuvo un cierto desarrollo incluso en el Medioevo---, esta idea vino a hacer eclosión hasta el pensamiento moderno convirtiéndose en una de sus notas distintivas. Así podemos ver que es a partir del Renacimiento cuando

“Filósofos y hombres de ciencia --explica Ferrater Mora--- tendieron cada vez más a concebir el espacio como una especie de “continente universal” de los cuerpos físicos. Este espacio tiene varias propiedades, entre las cuales destacan las siguientes: el ser homogéneo (es decir, el ser sus “partes” indiscernibles unas de otras desde el punto de vista cualitativo); el ser isotrópico (el tener todas las direcciones en el espacio las mismas propiedades); el ser continuo; el ser ilimitado; el ser tridimensional, y el ser coloidal (el que una figura dada sea matriz de un número infinito de figuras a diferentes escalas, pero asemejándose unas a otras). Esta idea del espacio corresponde por un lado al modo como se conciben las propiedades espaciales en la geometría euclidiana y por otro lado a la concepción del espacio como infinito.” [subrayado mío]
(Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*, p.1002)

Y efectivamente, tal concepción del espacio como extensión infinita, como continente universal, tenía que corresponder históricamente a esa época en la que, como lo apunta el filósofo Luis Villoro, la concepción del mundo como orden estático y cerrado propia de la Edad Media es sustituida por la concepción de un universo infinito. Los descubrimientos geográficos, las nuevas rutas comerciales y el desarrollo del pensamiento científico marcaron el inicio de la Época Moderna propiciando el desarrollo de una nueva mentalidad cuya cosmovisión tiene como elemento constitutivo esencial la idea de un mundo abierto, es decir, la infinitud del universo.

“A la concepción antigua del cosmos –apunta Villoro-- empieza a remplazarla, desde el siglo XVI, la figura de un mundo abierto, espacio que se extiende al infinito, uniforme y homogéneo, sin límites ni centro.”
(Villoro, Luis. *El pensamiento moderno*, p 18)

De este modo se desarrolló la idea de un espacio entendido como extensión infinita y homogénea, como amplitud ilimitada e indiferenciada que constituyó la base de los posteriores desarrollos de la geometría y de la física moderna, muy particularmente de la teoría de Newton. Así lo refiere el teórico Hans Joachim en el siguiente pasaje:

“La infinitud resulta [...] imaginable si el sistema de referencias [se concibe] con su estructura geométrica (euclidiana), separado de los objetos perceptibles y como un sistema abstracto. En ese caso el sistema jamás tendrá fin. La física clásica ha desarrollado el concepto de “espacio absoluto” en gran parte a partir de esta posibilidad mental de la intuición.” (Op.cit.p.42)

Así pues, a partir de este esquema abstracto y universalista que, desatendiendo nuestra relación vital con el espacio, considera sólo el aspecto meramente físico de éste para representárselo como el todo de una extensión ilimitada y sin embargo unitaria---, se termina concibiéndolo como un elemento homogéneo, esto es, sin medidas ni diferencias en su ser y, por tanto, como un elemento continuo. La afirmación de este carácter homogéneo y continuo del espacio está presente de manera implícita en el pasaje ya citado de Hegel, del que podemos extraer, a pesar de su lenguaje filosófico sumamente abstruso, la caracterización abstracta del espacio como una “[...] indiferencia carente de medición [...]” (Loc. cit.). Conceptualización que, al igual que la de Kant, no atiende tanto a nuestra vivencia de la espacialidad inmediata sino que apunta sobre todo a la especulación sobre los fundamentos estructurales de la realidad, bastándole por tanto considerar el espacio meramente como la condición de posibilidad del ‘estar-las-cosas-situadas-una-junto-a-la-otra’, es decir, como fundamento de la yuxtaposición y la simultaneidad; pero haciendo abstracción del hecho de que para nuestra receptividad, las cosas o fenómenos no sólo ocupan un punto en el espacio sino que, al ubicarse en él e interactuar unas con otras, lo modelan y le otorgan un determinado carácter, haciéndolo por tanto diverso y heterogéneo. Es pues esa concepción abstracta del espacio como ‘indiferencia carente de medición’ la que le permite a Hegel afirmar que el espacio

“[...] es el uno-junto-a-otro enteramente ideal, porque es el ser-fuera-de-sí simplemente continuo, porque ese uno fuera del otro es todavía enteramente abstracto y no tiene en él ninguna diferencia determinada”
[subrayado mío] (Ibid. p.313)

Esto es, por lo que concierne a esta representación abstracta, cualquier diferenciación en el espacio, incluso la determinación geométrica más elemental y mínima como lo es el punto---, es para Hegel una diferenciación arbitraria o aleatoria, ya que el espacio abstracto por sí no presenta diferencia alguna. De manera que

“Hablar de puntos en el espacio como si ellos constituyesen su elemento constitutivo positivo es ilegítimo, ya que el espacio por causa de su indistinción, es solamente la posibilidad, no es aún su ser-puesto del ser-uno-fuera-de-otro [como lo es un punto con respecto a otro punto]” (Ibidem.)

Y puesto que, conforme a esta caracterización abstracta, el espacio carece de la más mínima diferencia a su interior, es por tanto todo él un elemento homogéneo “[...] y por ende el espacio es simplemente continuo [...]”. (Ibidem.)

EL TIEMPO

Ahora bien, por el estrecho vínculo que en nuestra aprehensión del mundo hay entre los fenómenos del tiempo y el espacio, ocurre que a ese concepto abstracto del espacio como elemento unitario, homogéneo y continuo le corresponde en nuestra cosmovisión una concepción análoga sobre el tiempo; de modo que, tal como lo indica Max Scheler,

“En forma completamente análoga [a la del espacio] se plantea la relación de los problemas de la realidad y sus datos con respecto a la temporalidad. La temporalidad es un ‘ser-uno-fuera-del-otro’,

como la espacialidad, pero es un 'ser-uno-fuera-del-otro' del ser en devenir, es decir, del tránsito del ser-así a la existencia, además del ser-así al ser-otro.” (Op. cit. p.74)

En efecto, aunque nuestra percepción no registra por separado los fenómenos o procesos-- del tiempo en el que acontecen, el espíritu es capaz sin embargo de reparar en la pura sensación de temporalidad. A partir de lo cual abstrae de la diversidad de procesos observados en lapsos de tiempo específicos el concepto general de tiempo, para representárselo como una forma única de la que todos los fenómenos participan como sus posibles contenidos, pero además como si fuera una realidad sustancial, es decir, no una mera relación o estructura subjetiva sino un elemento que subsiste por sí mismo independientemente de esos contenidos. Así, al igual que el espacio, el tiempo se concibe a través de un concepto abstracto y universalista mediante el cual es representado primeramente, nos recuerda Cassirer,

“[...] como un esquema general, como un orden serial que abarca todos los acontecimientos singulares. El percatamiento del mismo implica necesariamente el concepto de un orden serial que comprende a ese otro esquema que denominamos espacio.” (Op. cit. p. 83)

Esta representación abstracta condujo a Kant a explicarse el fenómeno del tiempo, tal como lo hizo con relación al espacio, como “[...] una forma pura de la intuición sensible” (Op. cit. p.47). Esto es, Kant sostenía que “el tiempo no es algo que exista por sí o que convenga a las cosas como determinación objetiva [...]” (Ibid. p. 48) , pues “El tiempo no es nada más que la forma del sentido interno, es decir, de la intuición de nosotros mismos y de nuestro estado interno” (Ibidem.). Según Kant, el tiempo es, al igual que el espacio, sólo una determinación subjetiva.

Pero el dato que para nuestra investigación resulta relevante de estos planteamientos filosóficos es que es a partir precisamente de reconocer este carácter subjetivo, como Kant infiere ---al igual que con el espacio--- el carácter necesario y universal del tiempo al

reconocerlo, en función de esta inherencia a la subjetividad, como “[...] la condición formal a priori de todos los fenómenos en general.” (Ibid. p. 49). Es por ello que

“El tiempo –dice Kant- es una representación necesaria que está a la base de todas las intuiciones. Por lo que se refiere a los fenómenos en general, no se puede quitar el tiempo, aunque se puede muy bien sacar del tiempo a los fenómenos. El tiempo es pues dado a priori. En él tan sólo es posible toda realidad de los fenómenos. Estos todos pueden desaparecer; pero el tiempo mismo (como la condición universal de su posibilidad) no puede ser suprimido.” (Ibid. p. 47)

Sin embargo, precisamente por esta posibilidad intelectual que nos permite abstraer el dato del tiempo y pensarlo separadamente de los fenómenos o procesos a través de los cuales lo percibimos---, es que podemos además representárnoslo no como una mera relación formal o subjetiva entre los fenómenos, sino como un factor constitutivo de la realidad misma, como un elemento objetivo o sustancial. En efecto, el tiempo es concebido espontánea y tácitamente como el continuo fluir de una sustancia, esto es, como un transcurrir objetivo, real, subsistente por sí mismo, es decir, como algo que se mantiene aun sin ser percibido por alguna conciencia. Borges nos ilustra esta idea de la objetividad o sustancialidad del tiempo a través de una imagen literaria:

“(El tiempo que fluye a media noche). Es una idea muy poética esa de que todo el mundo duerme, pero mientras tanto el silencioso río del tiempo ---esa metáfora es inevitable—está fluyendo en los campos, por los sótanos, en el espacio, está fluyendo entre los astros.”
(Borges, Jorge L. Borges oral, p.84)

A través de esta concepción objetivista el tiempo es representado además como un flujo homogéneo y continuo, es decir, como una corriente indivisible que subyace a la diversidad de procesos que lo llenan, sin acelerarse ni retardarse en función de la velocidad o el ritmo de éstos, sino que, tal como lo describe Max Scheler, este tiempo vacío fundamental

“[...] prosigue continuamente o es contemplado como si prosiguiera, aunque no ocurriera nada determinado, hasta aunque en general nada cambiara o se transformara. Esta forma de vacío parece preceder a todos los procesos, a su ser y devenir; parece estar en la base de los mismos [...]”
[subrayado mío] (Op.cit. p.78)

De este modo, el tiempo es pensado, en concordancia con la concepción abstracta del espacio, como un tiempo único universal sobre el que acaece el gran proceso del cosmos como un proceso infinito.

La concepción de este tiempo fundamental y absoluto que se antepone en nuestro entendimiento a la diversa temporalidad fenoménica que percibimos, subestima cualquier vivencia de heterogeneidad en él y nos conduce así a afirmar su carácter homogéneo e infinito. Y esta afirmación de su universalidad conlleva su unicidad, es decir, la concepción de un tiempo único y unidimensional. Pues, en efecto, aun desde la perspectiva subjetivista de Kant, el tiempo

“[...] no tiene más que una dimensión; diversos tiempos no son a la vez, sino unos tras otros [...]” (Op.cit. p.47)

[ya que]

“Diferentes tiempos son sólo partes del mismo tiempo” (Ibidem.)

Por su parte, Max Scheler señala hipotéticamente que este tiempo fundamental y único

“Debe ser infinito y sin más ni más homogéneo, es decir, que por sí mismo no retarda ni acelera los acontecimientos, al que además debe corresponderle la más rigurosa continuidad en su curso [...]” [subrayado mío] (Op.cit. p.78)

Planteamientos plenamente compatibles con las elucubraciones abstractas de Hegel para quien

“El tiempo es tan continuo como el espacio, puesto que es la negatividad refiriéndose a sí abstractamente y bajo esta abstracción no se da aún ninguna distinción real.”
[subrayado mío] (Op.cit. p.316)

Así pues, en lo que concierne exclusivamente a la consideración abstracta del espacio y del tiempo, Scheler concluye que

“[...] en común les caben idénticamente una serie de determinaciones al fenómeno del tiempo vacío y al del espacio vacío, así, la forma en serie, la continuidad, la homogeneidad, la unidad, la ilimitación [...]” (Op.cit. p.80)

b) DISCONTINUIDAD

ESPACIO Y TIEMPO CONCRETOS

Sin embargo, ni el espacio entendido bajo su concepto abstracto como una extensión única, homogénea y continua, ni el tiempo como ese fluir vacío, absoluto, continuo e infinito, parecen ser lo que propiamente experimentamos de modo inmediato desde nuestro comportamiento práctico y vital que, por lo demás, ya lo hemos dicho, es la relación más inmediata y originaria que establecemos con el mundo o realidad. Instancia perceptiva desde la cual tanto el espacio como el tiempo parecen manifestarse más bien de manera discontinua y como elementos heterogéneos.

EL ESPACIO

Si nuestro sentido o conciencia de la realidad tiene, como uno de sus elementos fundamentales, nuestro sentido de la espacialidad, lo es debido a que el espacio es un factor constitutivo esencial de la noción y del fenómeno mismo del mundo; pero no sólo del mundo en tanto totalidad o como sinónimo de universo, sino, en primera instancia, del mundo en tanto entorno inmediato; esto es, como ámbito conocido y familiar al que reconocemos como nuestro hábitat natural, y en el que desplegamos nuestra vida desenvolviéndonos en él eficazmente. De modo que el espacio, en tanto constitutivo del mundo, tiene para nosotros ante todo un carácter vital, pues es condición de posibilidad para el despliegue de la vida.

“[...] la vida –dice Friederich Bollnow-- consiste originariamente en esta relación con el espacio y no puede ser desligada de él ni de modo ideal.”

(Bollnow, Otto F. Hombre y espacio. p. 29)

Ahora bien, este desarrollo de la vida en la amplia extensión del mundo circundante conlleva la delimitación de regiones o sectores espaciales con el propósito básico de ocuparlos, es decir, poseerlos y habitarlos. De tal manera que la espacialidad constitutiva del mundo, en principio o físicamente, abierta y continua, se fragmenta en una diversidad de espacios específicos delimitados, estos es, espacios interiores, pues

“El hombre --dice H. Joachim-- trata de asegurar y defender el espacio que tiene y que puede distinguirse por la estrechez o la amplitud. El ser humano lo ‘cerca’, y de este modo convierte el espacio abierto del movimiento en un espacio delimitado de posesión, que se puede llamar por lo general, espacio propio. En consecuencia, tener adquiere aquí el sentido más expresivo de poseer. Finalmente tener espacio significa: poseer espacio, habitarlo.” (Op.cit. p.24)

En efecto, antes de cualquier reflexión acerca del espacio, es decir, antes de cualquier intento de abordarlo teóricamente para formarnos una aprehensión conceptual de él, estamos ya de facto vinculados íntimamente con la espacialidad del entorno a través de una relación práctica y vital, en la que se involucra todo nuestro cuerpo. Pues la acción de habitar consiste precisamente en integrar nuestra corporalidad al entorno objetivo. De modo que es con todo nuestro cuerpo como experimentamos la espacialidad. Y es gracias a esta intimidad entre el cuerpo y el espacio que la objetividad circundante inmediata deviene para nuestra sensibilidad en un mundo, es decir, en ese entorno que nos es familiar y en el que podemos, por tanto, desenvolvemos con relativa confianza. El entorno inmediato deviene para nuestra sensibilidad en un ámbito familiar pues en la espacialidad que lo constituye encontramos una resonancia de nosotros mismos. Se trata de una espacialidad antropomórfica ya que está conformada por las medidas que nosotros mismos le imprimimos a partir de nuestras propias dimensiones, esto es, al proyectar sobre el espacio nuestra corporalidad. La cual es de hecho el espacio más inmediato que poseemos, toda vez que

“[...] advertimos que nuestro cuerpo constituye un espacio propio que, al igual que otras estructuras, es también una parte del conjunto espacial que nos rodea: posee extensión,

tiene volumen y peso, está estructurado y presenta relaciones de medidas y sentidos muy determinados; además, no está herméticamente delimitado con respecto al entorno.” (Ibidem)

En efecto, la propia corporalidad es el primer instrumento de apropiación del entorno, ya que es con nuestras propias dimensiones corporales como medimos las distancias y organizamos la espacialidad concreta y vital del entorno inmediato. De modo que

“[...] el secreto de la existencia humana, la confianza del hombre en el mundo, se nutre de esta íntima unión de su cuerpo con el espacio circundante, que se percibe como espacio interno o espacio hueco que rodea y da seguridad.” (ibid.p.26)

Considerando el espacio desde el punto de vista de esta relación vital que tenemos con él, podemos reparar en que la espacialidad fenoménica no es una positividad meramente dada de modo natural, como lo parece el espacio físico continuo, sino que es algo construido por nuestra propia acción de habitar. Y en cuanto que la espacialidad circundante es percibida, habitada y construida, el espacio es por tanto un elemento subjetivado en el que, de algún modo, nos sentimos reflejados ya que se configura primeramente para nuestra percepción o sensibilidad en función de nuestra propia corporalidad; estableciéndose así con el espacio una suerte de reflejo o resonancia. Y este reflejo o *“[...] esta resonancia que existe entre el ser humano y el espacio es más original que la relación sujeto-objeto; [es decir] es anterior a la objetivación del espacio.” (Ibidem.)*

Esto es, el vínculo práctico y vital que establecemos con el espacio a través de nuestro cuerpo es una etapa más fundamental de nuestra relación con el mundo o realidad que la relación establecida por el conocimiento teórico. Relación esta última conceptualizada por la epistemología como relación sujeto-objeto; la cual supone un distanciamiento y una mediación intelectual o conceptual. Pero la relación con el espacio a través de nuestro cuerpo es un vínculo sensible y vivencial, es decir, inmediato.

Así pues, el espacio concreto o fenoménico que percibimos recibe algunas determinaciones fundamentales a partir de los condicionamientos impuestos por nuestra constitución anatómica y nuestras posibilidades motrices.

Para empezar, podemos reparar en el hecho de que nuestro cuerpo presenta en su estructura una clara distinción entre una parte anterior y otra posterior, es decir, la distinción entre un delante y un detrás que, de entrada, está proyectada sobre nuestros espacios de habitación. Así mismo, el cuerpo presenta la distinción entre una parte superior y otra inferior; contraste que viene a reforzar la oposición básica entre arriba y abajo que nos es dada, en principio, por la polaridad entre el cielo y la tierra. Extremos entre los que la verticalidad de la posición erguida del cuerpo tira una línea que los comunica, a la vez que establece con este eje un franco contraste con la horizontalidad de la superficie terrestre. Coordinada esta última que se ve reforzada para nuestra percepción en principio por nuestras posibilidades motrices, ya que nuestro desenvolvimiento en el mundo se desarrolla básicamente sobre el plano horizontal; y asimismo por la disposición de nuestros ojos. De esta manera se define el esquema básico de nuestro espacio concreto: el contraste entre la verticalidad y la horizontalidad. A todas estas referencias se suma la distinción, también proyectada por nuestra corporalidad, entre derecha e izquierda.

Por otra parte, nuestro desenvolvimiento en el mundo responde a determinadas orientaciones, ya que la vida se redesarrolla persiguiendo propósitos, y en función de ello la extensión del espacio se configura como un campo poblado de metas, en cuya persecución nuestro desenvolvimiento se vuelve progresivo, activando con este dinamismo la distinción entre un delante y un detrás, un lejos y un cerca.

Otra determinación decisiva sobre el espacio vital consiste en el establecimiento de una 'zona central' en torno a la cual cada individuo ordena su sistema de relaciones espaciales. Este centro determina nuestra localización constante y a él remitimos todas nuestras orientaciones. En principio este centro está determinado, como ya lo hemos mencionado, por el propio yo, ya que, como lo indica Joachim,

“[...] el hombre se halla siempre en el centro de toda su experiencia del mundo [y] en cierto sentido, el espacio se despliega concéntricamente alrededor de él” (Ibid. p. 27)

Pero incluso el propio desenvolvimiento corporal puede apartarse del centro si éste se repliega a un punto de referencia más estable generado por la relación de habitar: el hogar; en el cual el centro se configura como una interioridad acogedora.

“[...] La casa viene a ser el posible centro del espacio vital humano individual. Su función antropológica consiste en proteger y asegurar al hombre contra el amplio y amenazador mundo exterior.” (Ibid. p. 28)

Como puede verse, nuestra relación teórica o cognitiva con el mundo, y específicamente con el espacio, está subordinada a nuestra relación práctica o vital y, por tanto, subordinada a nuestra intencionalidad y emotividad, es decir, subordinada a nuestros propósitos, afectos, temores y aversiones. Determinaciones subjetivas a través de las cuales valoramos y jerarquizamos la diversidad circundante, y en función de lo cual, por tanto, también se configura, con un sentido práctico, la espacialidad. Tal es lo que plantea la filósofa Jean Herch al señalar que el sujeto práctico está

“[...] dotado de intencionalidad respecto de su realidad objetiva. Quiere conocer la relación de esa realidad con él y actuar en ella. El espacio es entonces un sistema de distancias afectivamente importantes y calificadas, una trama coherente de líneas de deseo, de líneas de fuga, una jerarquía de importancia entre las cosas amenazantes o deseables, según la inmediatez, la urgencia, o por el contrario la lejanía de su amenaza o de su promesa. Las cosas inmediatamente amenazantes o deseables son las más grandes y su tamaño disminuye con el alejamiento. El espacio es entonces la proyección de los intereses del sujeto sobre la objetividad. Esa proyección varía, naturalmente, con todos los desplazamientos del sujeto.” [subrayado mío] (Hersch, Jeanne, Op.cit. p.134)

De modo que tal como afirma Hans Joachim “[...] *el espacio fenoménico no es homogéneo.*” (*Op. cit. p. 44*); pues, ya tan sólo por las determinaciones impuestas por la propia corporalidad, por nuestro desenvolvimiento, nuestra intencionalidad y nuestra acción de habitar----, la configuración de este espacio concreto fenoménico y vivencial excluye de sí la continuidad que se postula en el concepto abstracto del espacio. La espacialidad se manifiesta a nuestra sensibilidad con un carácter heterogéneo y discontinuo, pues al poseer y habitar el espacio físico, este se antropomorfiza, esto es, se delimita, se ordena y se jerarquiza en función de nuestras necesidades prácticas y vitales. De modo que el espacio recibe dentro de sí diferencias que lo fragmentan en una diversidad de ámbitos y lugares cualitativamente distintos, que se pueden configurar como interioridad o resguardo, ya que, como señala Joachim, este espacio vivencial “[...] *actúa cerrado, limitado en su extensión [pues] de esta manera impide que la vida se desparrame en lo ilimitado.*” (*Joachim, H., Op.cit. p.26*). Y asimismo Bollnow había ya señalado que “[...] *El espacio ‘vivencial’ nos es dado como un espacio cerrado y finito y sólo por experiencias posteriores se ensancha hasta una extensión infinita*” (*Bollnow, O. Op.cit. p.25*).

Pero además ocurre que esta segmentación y, por tanto, esta discontinuidad que nosotros mismos generamos en el espacio al habitarlo, se refuerza por la heterogeneidad que el entorno presenta ya de por sí en función de circunstancias naturales y sociales. Las condiciones impuestas por la naturaleza determinan zonas climáticas específicas; espacios abiertos o estrechos que se constituyen para nosotros en zonas de riesgo o de confort. Asimismo hay una distinción de entorno humanos y, por tanto, una espacialidad conformada socialmente que se diversifica en espacios de vivienda, el espacio de la escuela, el del trabajo, los espacios de esparcimiento, etc. Los cuales le asignan a cada individuo un determinado puesto y le imponen una normatividad. Estos ámbitos pueden estar tan contundentemente delimitados entre sí, que el tránsito de uno al otro no puede darse mediante un flujo continuo; esto es, “*No hay –dice Bollnow-- sólo transiciones fluidas de una región a otra, sino también límites netamente recortados.[por tanto] El espacio ‘vivencial’ muestra verdaderas discontinuidades.*” [*subrayado mío*] (*Ibidem.*)

EL TIEMPO

Así como lo observamos con el fenómeno del espacio, con el tiempo también nos relacionamos, antes que de un modo teórico, mediante nuestro comportamiento práctico y vital; y de hecho ocurre que el tiempo no es un elemento dado o subsistente por sí mismo, sino un efecto o expresión de esta dimensión nuestra que es la actividad, Max Scheler expresó esta idea con las siguientes palabras:

“El dato del tiempo originariamente no es tal para la intuición o para la percepción sino que es una modificación de nuestra conducta activa o práctica.”
(Scheler, Max. Op.cit. p.74)

Ya tan sólo por este primer planteamiento, el fenómeno del tiempo o la temporalidad queda despojado de ese carácter de objetividad y sustancialidad que se le confiere en el concepto abstracto del tiempo como elemento físico absoluto; y queda comprendido plenamente en el ámbito de la subjetividad. No tenemos una intuición directa de un tiempo puro sino que la sensación de temporalidad nos es dada a través de las relaciones de sucesión y simultaneidad entre los diversos fenómenos o procesos que percibimos; mediación sin la cual no habría tiempo alguno que percibir ya que “[...] *El tiempo –insiste Scheler-- está de hecho totalmente vinculado a la transformación y a la sucesión de procesos, y también cesaría totalmente si ellos fueran suspendidos.*” (Ibid. p. 79)

La diversidad fenoménica a través de la cual se genera para nuestra receptividad la sensación de temporalidad comprende procesos en los que uno mismo puede estar implicado y en los que, por tanto, se ven involucradas nuestra afectividad e intencionalidad, es decir, nuestros propósitos. Y así, lo que en última instancia está puesto en juego en nuestra percepción del tiempo lo es nuestro propio dinamismo y transformación. Y en efecto, conforme a estos planteamientos de Scheler, la noción de ‘tiempo’ sólo tiene para nosotros un sentido concreto y vivencial en

“El deber, tener que y querer hacer ‘primero’ esto, ‘luego’ aquello; el poderlo hacer ‘justamente aún’ o ‘justamente ya’ [...] [es decir que sólo] [...] una ordenación dinámica vivida de proyectos y no una ordenación de objetos es la vivencia fundamental de la temporalidad. Para esta vivencia tienen validez expresiones que manifiestan periódicos modos de conducta de la vida cotidiana; por ejemplo: ‘ahora es tiempo de levantarse’, de ‘almorzar’, de ‘cenar’, de ‘dormir’, de ‘trabajar’, etc. Es tiempo ‘justo aún’ para este paso o aquella maniobra dentro de un proceso de trabajo, tiempo ‘para hacer aún justamente tal cosa’.”
(Ibid. p.74)

De tal manera que el tiempo no se experimenta como un flujo homogéneo y continuo pues su flujo o transcurrir se modifica precisamente en función del ritmo y la aceleración de los procesos que lo llenan, en última instancia, de la aceleración de nuestros actos, es decir, del ritmo que le damos a nuestra vida. En función del propio ritmo de nuestra vida el tiempo adquiere un carácter discontinuo, pues, tal como lo señala Gastón Bachelard,

“Sólo en sus aspectos estadísticos y globales parece la vida sugerir una continuidad y una uniformidad temporales. Al nivel de las transformaciones elementales que la suscitan, la vida es ondulación.” (Bachelard, G. La dialéctica de la duración p. 160)

Bachelard radicaliza esta concepción del tiempo como un proceso discontinuo al grado de negar que halla en nuestra percepción una captación inmediata de la duración de proceso alguno; y así llega a comprender nuestra experiencia del tiempo reduciéndolo a su unidad mínima: el instante.

“La verdadera realidad del tiempo –dice Bachelard-- es el instante; la duración es sólo una construcción sin ninguna realidad absoluta. Está hecha desde el exterior, por la memoria, fuerza de imaginación por excelencia, que quiere soñar y revivir, pero no comprender.”
(Bachelard, Gastón. La intuición del instante, p.23)

El dato del tiempo para nuestra experiencia o percepción emana pues del propio ritmo de nuestra vida. Ahora bien, la vida se propulsa por la formulación de nuestros planes o proyectos y se constituye de nuestros esfuerzos por realizarlos, es decir, de nuestras acciones; pero “[...] cada acción, por simple que sea –señala Bachelard--, rompe necesariamente con la continuidad del devenir vital.” [subrayado mío] (Ibid. 21). De modo que, aunque el proceso de la vida es representada mentalmente como un desarrollo progresivo o evolutivo debido a la serie de decisiones con que la propulsamos y pretendemos dirigir y conformar, esta evolución no tiene un carácter continuo sino intermitente, pues

“Si se considera –apunta Bachelard-- la historia de la vida en detalle, se ve que es una historia como las demás, llena de repeticiones, llena de anacronismos, llena de esbozos, de fracasos y reanudaciones” (Ibidem.)

Y ante la evidencia de éstos señalamientos, ¿cómo no reconocer el carácter discontinuo del proceso vital?, “¿[...] cómo no ver [...] que la vida es lo discontinuo de los actos?” (Ibidem.). Pues por tratarse de un proceso que evoluciona por decisiones, la pauta de esta evolución son los actos mismos en los que estas decisiones se encarnan; actos que fijan instantes; es decir,

“[...] en la medida en que es decisiva toda evolución está marcada por instantes creadores.”

“En una evolución verdaderamente creadora no hay sino una ley general, y es que un accidente está en el origen de toda tentativa de evolución.” (Ibid. p.22)

Así pues, en base a estas consideraciones, debemos reconocer que la experiencia de la temporalidad no consiste en la captación inmediata de un flujo continuo general, y ni siquiera en la sensación de duración, es decir, en la captación de la prolongación de proceso alguno---, sino en la mediación de una función intelectual; una función de síntesis que reúne en forma de serie bloques fenoménicos originarios y unitarios que afectaron la sensibilidad separadamente al modo de instantes.

“El tiempo –insiste Bachelard-- sólo se observa por los instantes; la duración [...] sólo se siente por los instantes. Es un polvo de instantes, mejor aún, un grupo de puntos en que un fenómeno de perspectiva solidariza de manera más o menos estrecha.” (Ibid. p.31)

[ya que]

“La línea que reúne los puntos y esquematiza la duración es sólo una función panorámica y retrospectiva [...]” (Ibidem.)

Ante la contundencia con que para nuestra receptividad el instante se muestra y atrapa la atención del espíritu, Bachelard no duda en atribuirle a la duración o continuidad el carácter de un mero constructo subjetivo; relativo, por tanto, al ritmo vital de cada sujeto. Relatividad frente a la cual *“En cambio el instante se muestra capaz de precisión y de objetividad. Y nosotros sentimos en él la marca de la fijeza, y de lo absoluto.” (Ibid. p. 29)*

Esta objetividad absoluta que Bachelard encuentra en el instante la atribuye a la fusión o arraigo de cada punto o recorte temporal con un espacio específico, es decir, al arraigo que cada instante tiene con un lugar. Fusión que conforma lo que denominamos comunmente como un *aquí-y-ahora* y que es lo que constituye cabalmente lo que reconocemos como ‘el presente’.

“[...] el instante bien precisado sigue siendo un absoluto. Para darle ese valor de absoluto, basta considerar el instante en su estado sintético, como un punto del espacio-tiempo. En otras palabras, hay que considerar al ser como una síntesis apoyada a la vez en el espacio y en el tiempo. Está en el punto en que concurren el lugar y el presente: hic et nunc no aquí y mañana ni tampoco allá y ahora.” (Ibid. p. 28)

Así, puesto que nuestra percepción del tiempo está estrechamente vinculada con nuestra percepción del espacio, ya tan sólo por el carácter discontinuo que habíamos detectado en éste, habríamos podido inferir la discontinuidad del tiempo al reconocer que el tránsito (por lo menos abrupto) de un ámbito o lugar a otro conlleva, al menos, un leve corte o interrupción en el flujo de la conciencia y, con ello, una discontinuidad en el tiempo. Pero es el mismo Bachelard quien lleva la consideración de esta subordinación de nuestra

percepción del tiempo a la del espacio---- al grado extremo de afirmar que lo único que propiamente captamos de un modo inmediato son espacios específicos, y que lo que llamamos tiempo sólo es el enlace de estas percepciones singulares en una serie o sucesión que la memoria reconstruye permanentemente.

“Creemos a veces –dice Bachelard-- que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso.” (Bachelard, Gastón. La poética del espacio. p. 38)

Formulación esta última con la de que no sólo se señala la discontinuidad del tiempo, sino, además, de paso también se confirma la discontinuidad del propio espacio. Pues si éste fuera continuo, no serviría para recortar el tiempo y hacerlo discontinuo. Sólo puede capturar el tiempo y hacerlo discontinuo, porque él mismo es experimentado como un elemento discontinuo. La acción que el espacio ejerce sobre el tiempo es justo la de recortarlo y hacerlo discontinuo.

c) CONTINUIDAD CONCRETA: EL MOVIMIENTO

- DESENVOLVIMIENTO VITAL.**
- LA ORIENTACIÓN EN EL MUNDO.**
- CONTINUIDAD DEL YO**

Sin embargo, la captación del carácter heterogéneo y, en consecuencia, discontinuo del espacio y del tiempo que obtenemos en nuestra relación vital con el mundo, no obstruye el concepto general que podemos formarnos de ellos como elementos unitarios, homogéneos y continuos; sino que ambos aspectos, la continuidad y la discontinuidad, interactúan armónicamente en nuestra comprensión e incluso percepción de la realidad. Así, nuestra noción de la unicidad y homogeneidad espacio-temporal subyace a la diversidad fenoménica inmediatamente percibida. La concatenación que los conceptos generales o abstractos de espacio y tiempo guardan con la noción de mundo como totalidad o universo, es indicio de que podemos pensar o representarnos al tiempo y al espacio precisamente con ese carácter universal y unitario; pues de hecho tales representaciones son más originarias o fundamentales que la noción de universo. En efecto, según el antropólogo y filósofo Ernst Cassirer, la noción de universo depende o se deriva del concepto o idea de un espacio unitario, absoluto y homogéneo. Esto es, aunque históricamente, según hemos visto, la tematización o elaboración explícita del concepto de espacio absoluto parece que surge en la cultura como consecuencia de haberse formado la idea de universo--, atendiendo al ordenamiento y jerarquía de los conceptos en el intelecto, podemos percatarnos, según Cassirer, de que la noción de un espacio homogéneo e infinito precede como noción más fundamental a la idea de universo, ya que

“[...] sólo por medio de esta nueva forma característica del espacio pudo llegar el hombre al concepto de un orden cósmico único, sistemático. Una idea semejante, de la unidad y legalidad del universo, nunca pudo haber sido alcanzada sin la de un espacio uniforme. Pero transcurrió mucho tiempo antes de que se pudiera dar este paso.” [subrayado mío] (Op. cit. p.76)

Por lo que concierne al tiempo, Cassirer señala que el ejercicio de la memoria sería imposible si no hubiera en nosotros la noción de un tiempo unitario que, al modo de un esquema general, comprende todos los acontecimientos singulares.

“Para que pueda haber memoria en el sentido humano de la palabra no basta con que quede un residuo latente de la acción anterior de un estímulo, la mera presencia, la suma total de todos estos residuos no puede explicar el fenómeno de la memoria. Supone un proceso de reconocimiento e identificación, un proceso ideacional de un género muy complejo. Tienen que repetirse las impresiones anteriores, y además, deben ser ordenadas y localizadas y referidas a puntos diferentes en el tiempo. No es posible semejante localización si no se concibe el tiempo como un esquema general, como un orden serial que abarca todos los acontecimientos singulares. El percatamiento del mismo implica necesariamente el concepto de un orden serial que corresponde a ese otro esquema que denominamos espacio.” (Ibid. p.83)

En estos pasajes Cassirer plantea por un lado la idea de que los conceptos generales de espacio y tiempo como elementos homogéneos y unitarios son los fundamentos de nuestra aprehensión y conocimiento del mundo pero estableciendo además la tesis de que estos dos conceptos son una conquista cultural en el desarrollo de la humanidad ya que, dice, “[...] transcurrió mucho tiempo antes de que pudiera darse este paso”. Y así lo sostiene en otros pasajes en los que desarrolla la idea de que los conceptos generales de espacio y tiempo son un logro de la civilización gracias al cual pudo el intelecto humano llegar a formarse las ideas de ‘cosmos’ o ‘universo’. De modo que nuestro concepto del espacio abstracto como elemento unitario, uniforme y continuo no es una noción innata o espontánea sino el producto del desarrollo intelectual propio del proceso civilizatorio. Cassirer fundamenta esta tesis estableciendo la distinción entre un espacio orgánico o espacio de la acción y el espacio simbólico o abstracto del que trata la física y la matemática, para señalar que

“En la vida primitiva y bajo las condiciones de la sociedad primitiva, apenas si encontramos huellas de la idea de un espacio abstracto. El espacio primitivo es un espacio de acción; y la acción se halla centrada en torno a intereses y necesidades prácticas inmediatas.” (Ibid. p. 75)

Nuestra noción del mundo o universo, es decir, nuestra conciencia de la realidad como totalidad unificada supone pues la noción de un espacio unitario, omniabarcante y uniforme. Esta unicidad del espacio es la idea o esquema mental básico que nos permite desde hacer una prospección de relaciones espaciales, establecer las conexiones entre diversos lugares para prefigurar recorridos, describir o delinear un área específica, ubicar mentalmente en ella un determinado objeto----, hasta representarnos el universo entero en una visión comprensiva; en resumen, aprehender totalidades y ubicar en ellas puntos específicos. Habilidades intelectivas todas estas que, afirma Cassirer, corresponden a un desarrollo cultural avanzado, pues,

“El pensamiento primitivo no sólo es incapaz de pensar en un sistema espacial sino que ni siquiera puede concebir un esquema del espacio; su espacio concreto no puede ser moldeado en una forma esquemática.” (Ibid. p. 76)

Tesis que Cassirer sostuvo apoyándose en investigaciones etnológicas; en las cuales observó que, aunque “[...] las tribus primitivas se hallan dotadas, por lo general, de una percepción extraordinariamente aguda del espacio” (Ibidem.), son incapaces, sin embargo, de prefigurar o proyectar mentalmente el mapa general de un área determinada.

“Un indígena de estas tribus —prosigue Cassirer—capta los más mínimos detalles de su entorno, es extraordinariamente sensible a cualquier cambio de la posición de los objetos comunes en su entorno, será capaz de salir adelante en circunstancias verdaderamente difíciles. Cuando navega por el río, sigue con la mayor exactitud todos los giros de la corriente por la que él sube y baja, pero examinada la cosa más de cerca, descubrimos con sorpresa que, a pesar de estas facilidades, se acusa una extraña laguna en su aprehensión del espacio. Si le pedís que os proporcione una descripción general, una delineación del curso del río, no será capaz de hacerlo; si le pedís que trace un mapa del río y de sus diversos meandros, no parece entender vuestra demanda. Captamos en esto, de manera bien clara, la diferencia que existe entre la aprehensión concreta y la abstracta del espacio y de las relaciones espaciales. El indígena se halla perfectamente familiarizado con el curso de río, pero esta familiaridad está muy lejos de ser lo que pudiéramos llamar conocimiento en un sentido abstracto, teórico; no significa más que presentación, mientras que el conocimiento incluye y presupone la representación. La representación de un objeto es un acto muy diferente a la manipulación del mismo.” [Subrayado mío] (Ibid. pp. 76,77)

En lo que este pasaje nos hace reparar es en el hecho de que si bien la relación práctica con la naturaleza habilita al ser humano para un desenvolvimiento eficaz en su entorno o espacio, agudizando su receptividad, esto es, haciéndolo sensible a la diversidad fenoménica circundante con vistas a satisfacer sus necesidades vitales inmediatas---, esta habilidad sin embargo no conlleva necesariamente –según lo vemos en el ejemplo citado-- la construcción de un concepto abstracto del espacio, en base al cual pueda a su vez generarse la noción de mundo o universo. Sólo el tránsito desde este comportamiento meramente práctico a la actitud teórica o reflexiva frente al entorno permite, dice Cassirer, que se de

“[...] ese paso decisivo, único que nos puede conducir del ‘espacio de la acción’ a un concepto teórico o científico del espacio, el espacio de la geometría, en el cual han sido suprimidas todas las diferencias concretas de nuestra experiencia sensible inmediata.” (Ibid. p. 76)

Así pues, en función de este sentido cognitivo y vital básico que es nuestra conciencia del universo como totalidad unificada, la heterogeneidad del espacio fenoménico resultante de las delimitaciones que establecemos en el entorno se subordina en nuestro entendimiento a la noción de un espacio unitario. Es decir, aunque este espacio único y homogéneo no sea algo propiamente dado a la sensibilidad, la heterogeneidad del espacio fenoménico nos remite al concepto de un espacio unitario como su presupuesto necesario; pues toda delimitación y fragmentación supone precisamente la preexistencia o anterioridad de aquello que delimitamos. Y un rasgo ontológico esencial del espacio lo es precisamente esta anterioridad de su unicidad indiferenciada respecto a las delimitaciones que realizamos en él; tal como lo afirma Merleau-Ponty al señalar que

“[...] el espacio es anterior a sus pretendidas partes, siempre recortadas en él.” (Op.cit. p.258)

[pues]

“[...] la constitución de un nivel supone siempre otro nivel dado [es decir, supone] que el espacio siempre se precede a sí mismo. [ya que] Es esencial para el espacio el que esté siempre ‘ya constituido’[...]” (Ibid. p.267)

Planteamiento perfectamente compatible con la tesis de Kant que ya hemos referido, en la que dirige nuestra atención sobre esa intuición a priori que tenemos del espacio como elemento unitario, al señalar que el espacio “[...] es esencialmente uno; lo múltiple en él y, por tanto también, el concepto universal de espacios en general, se origina sólo en limitaciones.” De modo que la noción del espacio absoluto, es decir, del espacio unitario y homogéneo “[...] sirve de base a todos los conceptos del mismo.” [subrayado mío] (Loc. cit.)

Kant presenta un razonamiento similar en relación al tiempo, del cual afirma que en principio es pensado esencialmente como un fluir continuo, único e infinito que comprende al universo. El tiempo es pensado esencialmente como un proceso unitario, pero las delimitaciones que le imponemos a partir de nuestras necesidades prácticas inmediatas y los ritmos propios de nuestra subjetividad, lo hacen aparecer como un proceso discontinuo; sin embargo, la noción de este tiempo único fundamental contiene implícita, según Kant, la noción de infinitud, ya que

“La infinitud del tiempo no significa otra cosa sino que toda magnitud determinada del tiempo es sólo posible mediante limitaciones de un tiempo único fundamental. Por eso la representación primaria del tiempo tiene que ser dada como ilimitada,” (Op.cit. pp.47,48)

Por lo demás, la continuidad del tiempo se pone de manifiesto en el carácter inaprensible del presente más inmediato: el *ahora*. El cual no puede ser aprehendido más que como el permanente tránsito de un *ahora* a otro, y a otro... indefinidamente. El tiempo es una afluencia continua de instantes o *ahora's*, pues el *ahora* es un constante desaparecer. Recordemos una de las primeras referencias a Friederich Hegel que hicimos en este ensayo:

“Se muestra el ahora, este ahora. Ahora; cuando se muestra, ya ha dejado de existir; el ahora que es, es ya otro ahora que el que se muestra y vemos que el ahora consiste precisamente, en cuanto es, en no ser ya.” (Loc.cit.)

Y en esta misma línea de razonamiento se ubica Jorge Luis Borges, quien categóricamente le niega realidad al presente para reconocer únicamente como dato experiencial de la conciencia el flujo continuo del tiempo, esto es, el constante tránsito del pasado hacia el porvenir.

“¿Qué es el presente? –se pregunta Borges, y responde-- El momento presente es el momento que consta un poco de pasado y un poco de porvenir. El presente en sí es como el punto finito de la geometría. El presente en sí no existe. No es un dato inmediato de nuestra conciencia. [...] tenemos el presente, y vemos que el presente está gradualmente volviéndose pasado, volviéndose futuro.” (Op.cit. pp.90,91)

[Y más adelante Borges reitera]

“[...] sentimos el pasaje del tiempo [...] [pero] Si yo hablo del presente, estoy hablando de una entidad abstracta. El presente no es un dato inmediato de nuestra conciencia.” (Op.cit.p.97)

La aprehensión del presente en tanto ahora preciso o instante sólo tiene pues, para estos pensadores, un carácter subjetivo o abstracto; esto es, sólo tiene realidad o sentido en tanto que un sujeto fija y recorta arbitrariamente puntos específicos en la línea continua del flujo temporal. Planteamiento que parece sugerir que el tiempo no es meramente un factor subjetivo ordenador de la experiencia humana sino que es una condición objetiva de los procesos naturales; y en tanto tal, no es un elemento segmentado sino un transcurrir continuo. Al menos así lo plantea explícitamente Ernst Cassirer en el siguiente pasaje:

“El tiempo es pensado, en principio, no como una forma específica de la vida humana sino como una condición general de la vida orgánica existente en la medida en que se desenvuelve en el tiempo. No es una cosa sino un proceso, una corriente continua de acaeceres sin tregua [...]”

[De modo que]

“[...] el organismo jamás está localizado en un instante singular. En su vida, los tres modos del tiempo, el pasado, el presente y el futuro, forman un todo que no puede ser disgregado en elementos individuales[...] No es posible describir el estado momentáneo de un organismo sin tomar en consideración su historia y sin referirla a un estado futuro con respecto al cual, el presente es meramente un punto de pasada.” [subrayado mío] (Op.cit. p. 82)

Esta representación del tiempo como un flujo continuo no está vinculada exclusivamente con la concepción objetivista del tiempo, sino que también la consideración del tiempo como un dato puramente subjetivo puede representarlo como un proceso o flujo continuo. Tal es el caso de la propuesta de Kant ,que ya hemos referido; y asimismo la del filósofo francés Henri Bergson, quien identifica el dato del tiempo con la intuición inmediata que cada sujeto tiene de sí mismo, es decir, con el Yo.

“Hay, por lo menos –dice Bergson-, una realidad que todos captamos desde dentro, por intuición y no por simple análisis. Es nuestra propia persona en su fluencia por el tiempo. Es nuestro yo que dura.” (Bergson, Henri. Introducción a la metafísica. p. 316)

Esta captación inmediata de sí mismo parece diversa o fragmentada sólo en su superficie, pues en lo más íntimo y profundo el Yo es una unidad, una intuición única que se prolonga, es decir, una duración uniforme y continua. Los diversos estados de la conciencia y la diversidad de sus pensamientos o representaciones dan la impresión de un ámbito fragmentado sólo desde una visión retrospectiva, es decir, para la memoria, que selecciona y recorta momentos específicos; pero Bergson apunta que

“Debajo de estos cristales bien cortados y de esta congelación superficial, hay una continuidad de fluencia que no es comparable a nada que yo haya visto fluir. Se trata de una sucesión de estados, cada uno de los cuales anuncia lo que sigue y contiene lo que precede. A decir verdad, sólo constituyen estados múltiples cuando ya los he pasado y me vuelvo hacia atrás para observar su huella. Mientras los experimentaba, estaban tan sólidamente organizados, tan profundamente animados de una vida común, que no hubiera sabido decir dónde terminaba cualquiera de ellos o dónde comenzaba otro. En realidad, ninguno comienza ni termina, sino todos se prolongan unos en otros.” (Ibid. p. 17)

Pero es la facultad misma de la memoria la que enlaza la sucesión de diversos estados conformando así la duración de la conciencia, es decir, su unidad constitutiva y su prolongación en el tiempo.

“[...] no hay –dice Bergson– estado de alma, por simple que sea, que no cambie en cada instante, ya que no hay conciencia sin memoria, ni continuación de un estado sin la adición, al sentimiento presente, del recuerdo de los momentos pasados. En esto consiste la duración. La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente, sea que el presente contenga distintamente la imagen del pasado que se agranda sin cesar, sea que más bien testifique, por su continuo cambio de cualidad, la carga cada vez más pesada que uno arrastra detrás de sí, a medida que la vejez aumenta. Sin esta supervivencia del pasado en el presente no habría duración, sino solamente instantaneidad.” (Ibid. p.331)

Por otra parte, en lo que concierne al espacio, su carácter unitario y homogéneo que asumimos como subyacente a su heterogeneidad fenoménica, no se reduce a ser una mera referencia intelectual sino que es una directriz que se concreta o encarna a través del dinamismo de nuestra propia corporalidad. Esto es, la noción de un espacio continuo tiene una corroboración práctica y vital, ya que es gracias a esta noción que nuestra conciencia y receptividad pueden integrar la diversidad fenoménica constantemente experimentada--- en el sistema de referencias de un espacio global unitario, el cual permite la orientación inmediata de nuestra percepción y motricidad; y posibilita, por tanto, un desenvolvimiento eficaz en el mundo. Así lo describe ampliamente Hans Joachim en el siguiente pasaje:

“En la orientación del hombre, el cuerpo asume un determinado campo de funciones de límites definibles. Aquél se cuida de la orientación motriz en el espacio, que consiste en un inmediato ‘orientarse’ y del ponerse-en-relación el cuerpo con cualesquiera magnitudes de referencia en el espacio previamente encontrado. La integración racional en un conjunto espacial con ayuda de facultades motrices coexiste con la orientación perceptiva en el espacio. Esta tiene lugar por medio de procesos de organización en el “campo fenoménico”, es decir, todo lo que se ha visto se integra convenientemente en el sistema de referencias fenoménico-espacial. El resultado es un espacio global unitario.” [subrayado mío] (Op.cit. p. 29)

De tal manera que no hay un divorcio absoluto entre el concepto universalista del espacio físico como extensión ilimitada y homogénea, y la heterogeneidad espacial que percibimos inmediatamente desde nuestra dimensión práctica y vital. Pues el dato concreto que es nuestra propia facultad de orientación espacial parece indicar que algún vínculo debe haber entre ambas instancias. Un vínculo sutil en virtud del cual es posible que nuestra facultad perceptiva despliegue un sistema de referencias que nos permite orientarnos inmediata y eficazmente en medio de esta totalidad diversificada y caótica que es el mundo; diversificada paradójicamente por nuestra propia receptividad y apropiación del espacio. Tal es lo que parece sugerir el siguiente pasaje del filósofo José Ferrater Mora, en el que trata de armonizar la oposición que reconoce entre un espacio objetivo o físico y un espacio subjetivo o psicológico.

“[...] El espacio físico, y la concomitante concepción física del espacio, no excluye la posibilidad de que haya operaciones como la orientación en el espacio o la formación de sistemas espaciales particulares en virtud de la distinta disposición de objetos en los mismos. En otras palabras, el espacio físico tiene que poseer características tales que haya entidades, y específicamente organismos, que se asocian espacialmente de distintos modos. A la vez, el espacio “psicológico” es un modo determinado de estar en el espacio físico; en particular es el modo como un organismo se encuentra en, vive, y experimenta, el espacio físico. Un ejemplo de ello es la formación de un ecosistema dentro de un espacio.”

“La armonización y complementariedad de las indicadas concepciones del espacio no impide que se acepte un sólo tipo de espacio. Este es el espacio físico, de modo que los demás espacios son modos de organizar el espacio físico. Cómo estos modos de organizar el espacio físico son función de entidades reales, cabe hablar del espacio de tales entidades sin suponer que es un espacio peculiar, distinto del físico.” [subrayado mío] (Op.cit. pp.1004,1005)

Es pues nuestra vitalidad, y muy particularmente nuestro propio desenvolvimiento corporal en el entorno, la instancia por la cual la unicidad continua del espacio trasciende su carácter meramente conceptual o intelectual para convertirse en un fenómeno, es decir, en algo vivenciado. Así pues, la continuidad del tiempo y del espacio no queda totalmente relegada a ser algo sólo pensado mediante sus respectivos conceptos generales, sino que hay una instancia vivencial en la que la continuidad se manifiesta a nuestra sensibilidad: tal instancia es el movimiento, el transitar. Pues, en efecto, aunque nuestra atención vital y

cotidiana se centre primordialmente en las fijaciones o recortes espacio-temporales que son los lugares y los instantes registrados por la sensibilidad y la memoria, es pertinente reconocer que el espacio y el tiempo son experimentados no sólo en el reposo y la parcelación, sino también, y quizás más cabalmente, desde nuestra dimensión o naturaleza dinámica. Y es el mismo Bachelard, defensor a ultranza de la discontinuidad, quien sin embargo cede un poco para reconocer que

“Aunque centremos nuestras investigaciones en los ensueños del reposo, no debemos olvidar que hay un ensueño del hombre que anda, un ensueño del camino.” (Op.cit. p.41)

En efecto, nuestra relación práctica y vital con el mundo, según hemos visto, antropomorfiza el espacio y lo vuelve discontinuo al delimitarlo. Sin embargo, paradójicamente, es el movimiento mismo o nuestra actividad, es decir, una instancia de nuestra dimensión práctica misma, lo que nos permite experimentar la continuidad. El movimiento tanto propio como ajeno sólo se experimenta en su continuidad y el movimiento implica necesariamente espacio y tiempo. Así lo explica Max Scheler en el siguiente pasaje:

“La continuidad del espacio proviene exclusivamente sólo de lo único que es rigurosamente continuo, de la continuidad del movimiento, cuyo ser-posible es sólo el espacio, esto es, su continuidad dinámica. La continuidad extensiva reposa en último término en el movimiento intensivo cuyo ser-posible es el espacio.” [subrayado mío] (Op.cit. p.71)

Así, cuando tiempo y espacio se apreheden concatenadamente con el fenómeno del movimiento, entonces la homogeneidad o continuidad, tan escamoteadas por su fenómeno o manifestación sensible, parecen ahora desprenderse analíticamente de su propio concepto. Tal es lo que parece plantear Scheler en la siguiente cita:

“Cuando se deriva el espacio y el tiempo del movimiento y de la transformación, la homogeneidad del espacio y del tiempo se convierten en una proposición analítica.” (Ibid. p.80)

La experiencia más inmediata que tenemos del movimiento lo es el propio transitar, nuestro propio desenvolvimiento corporal. Gracias a nuestra corporalidad, tiempo y espacio se concretan para nuestra experiencia no sólo en su discontinuidad, como el *aquí-y-ahora* que instauro el cuerpo, sino que el cuerpo en su desenvolvimiento también nos proporciona la continuidad del espacio y del tiempo entrelazándolos o poniendo el tránsito de uno al otro; ya que en la experiencia concreta del movimiento, tiempo y espacio no son determinaciones separadas sino que se experimentan conjuntamente. Aunque el espacio sólo se concreta para nuestra percepción más inmediata al modo de lugar, el tránsito que el movimiento proporciona de un lugar a otro nos permite experimentar la continuidad del espacio. Pues el movimiento no es otra cosa que el tránsito de un *aquí* a otro *aquí* o, lo que es lo mismo, el poner la continuidad entre un lugar y otro lugar. Ahora bien, este tránsito supone un lapso de tiempo, es decir, conlleva el devenir de un *ahora* a otro *ahora*. Esto es, el lugar es una región específica singular, un punto excluyente del espacio que, en cuanto está siendo percibido, es necesariamente un presente, es un *ahora*, es un tiempo. El *aquí* implica un *ahora*, implica un tiempo que en el movimiento es negado para pasar a otro lugar y a otro *ahora*. Así, si la continuidad del espacio se experimenta en el movimiento, y éste se da necesariamente en el tiempo, la continuidad espacial se experimenta, por tanto, concatenadamente con la continuidad temporal. Más aún, la continuidad del espacio está en el tiempo, y la continuidad del tiempo está en el espacio, gracias al movimiento. Pero esta continuidad espacio-temporal emanada del movimiento ya no excluye de sí a la discontinuidad sino que la supone y se desprende de ella; pues el tránsito del tiempo al espacio y del espacio al tiempo se da a través de esos cortes o singularidades que se van consolidando para la receptividad al modo de un lugar que supone un *ahora* y en cada *ahora* que supone un lugar, y que devienen continuidad a través del movimiento. Todo este planteamiento sobre la concatenación entre la continuidad del espacio y del tiempo a través del movimiento, al modo de lugares y de instantes, es desarrollado abstractamente por Hegel de la siguiente manera:

“El espacio es en sí mismo la contradicción entre el indiferente ser uno fuera del otro, [es decir, la yuxtaposición de lugares o fragmentación del espacio, su discontinuidad; pero, a la vez, es] la continuidad indiferenciada, la pura

negatividad de sí mismo y el pasar primeramente al tiempo. E igualmente el tiempo, puesto que sus momentos contrapuestos mantenidos juntos se superan inmediatamente, es el precipitarse inmediato en la indiferencia, o sea, en el indiferente uno-fuera-del-otro o espacio. Y así en éste la determinación negativa, o sea, el punto excluyente, ya no es solamente en sí según el concepto, sino que está puesto, y es en sí mismo concreto mediante la negatividad total que es el tiempo; el punto así concreto es el lugar.”

“El lugar, siendo así la identidad pura del espacio y del tiempo, es también primeramente aquella contradicción puesta que espacio y tiempo son cada uno de por sí. El lugar es la singularidad espacial y, por ello, la singularidad indiferente; y esto lo es el lugar solamente en cuanto ahora espacial, o sea, en cuanto tiempo, de tal modo que el lugar, siendo inmediatamente indiferente ante sí mismo en cuanto este [o entidad singular], siendo exterior a sí mismo, es la negación de sí mismo y es otro lugar. Este perecer y regenerarse del espacio en el tiempo y del tiempo en el espacio, de modo que el tiempo se pone espacialmente como lugar y esta espacialidad indiferente se pone también temporalmente de manera inmediata, es el movimiento.”

(Op.cit. pp.319,320)

CAPÍTULO III

CONCORDANCIA ENTRE LA OPOSICIÓN CONTINUIDAD – DISCONTINUIDAD Y EL CONTRASTE GEOMÉTRICO HORIZONTALIDAD - VERTICALIDAD

El desarrollo de nuestro desenvolvimiento corporal y nuestra aprehensión del mundo o realidad oscilan pues entre la conciencia de una totalidad desplegada espaciotemporalmente y la captación de sus parcelas, es decir, la vivencia de lugares y momentos específicos recortados de esa totalidad. Contraposición que se traduce para nuestra percepción en la aprehensión del contraste o la tensión entre la continuidad y la discontinuidad espaciotemporal; cuyo vínculo dialéctico lo establece nuestro propio movimiento corporal.

Ahora bien, en función de las determinaciones impuestas por nuestra propia corporalidad, por nuestras específicas posibilidades motrices, y por los condicionamientos físicos del entorno---, la tensión entre la continuidad y la discontinuidad espaciotemporal se concreta fenoménicamente para nuestra percepción a través de una cierta configuración formal; es decir, a través de una determinación plástica muy específica, un esquema geométrico básico: el contraste entre la horizontalidad y la verticalidad. Estructura perceptiva que nos es dada originaria y experiencialmente, ya lo mencionamos, por el claro contraste que la posición erguida de nuestro cuerpo establece con la superficie terrestre; en virtud de lo cual podemos reconocer con Hans Joachim que

“El cuerpo que está en posición erguida forma, a manera de eje vertical, juntamente con el plano básico horizontal de la superficie de la tierra, el esquema más sencillo del espacio concreto.”
(Op.cit. p.26)

HORIZONTALIDAD

La espacialidad antropomórfica y fenoménica que generamos al habitar el mundo trasciende, hemos dicho, la homogeneidad e isotropía postuladas en el concepto abstracto del espacio; el cual las afirma como factores constitutivos del espacio físico. Nuestro habitar y corporalidad proyectan sobre el espacio ejes o direcciones muy determinadas, entre las cuales se manifiesta de modo muy destacado la horizontalidad; pues, tal como lo señala el

teórico Donald Lowe, “La espacialidad como espacio vivido, orientado hacia el hombre, es una extensión horizontal perceptual.” [subrayado mío] (Op.cit. p.117). Esto es, en cuanto amplitud de un ámbito en el que desplegamos nuestra vida, el mundo entorno se configura para nuestra percepción como una espacialidad regida básicamente por el eje horizontal. Lo cual se debe, según Hans Joachim, a que

“La superficie de la tierra divide entre sí dos espacios parciales muy desiguales: el espacio de la tierra y el del aire. Sin realizar esfuerzos especiales ni aplicar medios auxiliares el hombre no puede penetrar en ninguna de estas dos esferas, ni tampoco puede alcanzar una altura o profundidad mínimas. Si lo hace, su logro sólo dura un breve lapso de tiempo. Su espacio vital es la superficie límite entre la firme corteza de la tierra y la envoltura gaseosa del aire. Por esta razón se puede decir que los hombres viven en una capa horizontal.” [subrayado mío] (Ibid .pp.26,27)

De modo que la horizontalidad se afirma sobre todo en los espacios abiertos, pues cuando consideramos la espacialidad que nos es más próxima (el lugar específico en que nos hallamos), tiende a predominar la noción de tridimensionalidad sobre la simplicidad del eje horizontal. Sin embargo, al considerar nuestra experiencia de este mismo espacio fenoménico, pero en cuanto que vivenciado en su amplitud, observamos que a la distancia el espacio se ordena básicamente en dos dimensiones: hacia lo ancho en que se despliega y desarrolla la vida. Y es así como el mismo Joachim lo concibe al agregar que

“Es todavía más exacta la formulación de que el espacio próximo es tridimensional, pero el espacio remoto sólo se extiende en dos dimensiones. En todo caso, la dimensión decisiva del desarrollo exterior de la vida se orienta hacia la anchura.” [subrayado mío] (Ibid. p.27)

Y en efecto, es fundamentalmente sobre esta anchura propia de la horizontalidad como se desarrolla la vida, es decir, como se despliega básicamente nuestro desenvolvimiento en el mundo.

Esta observación de Hans Joachim podemos complementarla con la del teórico Donald Lowe quien, atendiendo también a nuestra corporalidad y a la conformación de nuestros sentidos, señala que esta configuración del mundo entorno como campo horizontal, se debe a que la espacialidad circundante nos es dada básicamente a través de la vista; pues ésta es el sentido espacial por excelencia, ya que implica un distanciamiento respecto de las cosas que percibimos y, con ello, una apertura del espacio.

“La vista –dice Lowe--, en contraste con el oído, el tacto, el gusto y el olfato, es, eminentemente, un acto de distanciamiento, de juicio. Los datos de los otros cuatro sentidos llegan a nosotros, por lo que perceptualmente nos conectamos con lo que está próximo. Pero la vista es una extensión en el espacio, y presupone una distancia. Vemos abrirse frontalmente ante nosotros un campo horizontal, dentro del cual localizamos los objetos de nuestra atención [...]” [subrayado mío] (Op.cit. p.21)

El eje de la horizontalidad no es pues una mera noción abstracta o referencia subjetiva para ordenar nuestra percepción, sino la experiencia de un fenómeno muy concreto con carácter incluso material; factor fundamental para nuestra existencia y desarrollo. Esta idea sobre la concreción y materialidad del eje horizontal es expuesta por Friedrich Bollnow de la siguiente manera:

“En lo que concierne al plano horizontal, no se trata de un simple esquema abstracto de orientación sino que se refiere a una realidad tangible. Es el suelo sobre el que me encuentro y que da una base sólida a mi vida.” [subrayado mío] (Op.cit.p.51)

Planteamiento reforzado por Hans Joachim quien señala que:

“Sobre el plano horizontal, el hombre puede moverse con diferente rapidez con ayuda de vehículos y de sus propias piernas.” (Op.cit. p.27)

Así pues, nuestra aprehensión del mundo entorno desde un *aquí-y-ahora* encarnado en nuestro cuerpo, y asimismo nuestro desarrollo vital o despliegue de la vida en el tiempo y el espacio están regidos preeminentemente por la coordenada horizontal. El desarrollo de la vida se configura formal o plásticamente sobre la horizontalidad. Retomamos a continuación un pasaje ya citado de Donald Lowe en el que describe claramente esta circunstancia fenoménica nuestra:

“El sujeto, desde una ubicación encarnada aquí y ahora, enfoca el mundo como campo horizontal. Y aspectos de tal mundo se abren, como si estuviesen allí y entonces. La dimensión espacial entre aquí y allí, la dimensión temporal entre ahora y entonces son las coordenadas perceptuales que definen el marco de vida para el sujeto. Es un campo horizontal porque el sujeto lo enfoca perspectivamente, desde lo íntimo y familiar hasta lo distante y tipificado, con la intención de vivir.”
[subrayado mío] (Loc.cit.)

Es por esto que la continuidad espacio-temporal se configura para nuestra percepción sobre la coordenada horizontal, ya que la continuidad (dijimos en el capítulo anterior) se experimenta básicamente en el movimiento; y nuestro desenvolvimiento vital en el entorno, como acabamos de verlo, se desarrolla preeminentemente en sentido horizontal. En virtud de nuestras posibilidades motrices tanto naturales como artificiales, nuestro desenvolvimiento en el entorno se desarrolla básicamente sobre la horizontalidad de la superficie terrestre, de modo que la continuidad espacio-temporal que nos proporciona el movimiento se configura para nuestra percepción básicamente sobre la horizontalidad.

VERTICALIDAD

Ahora bien, puesto que esta espacialidad fenoménica preeminentemente horizontal se despliega y ordena precisamente en cuanto circundante de un cierto punto de vista, es decir, de un sujeto en el que está implicada una corporalidad y, por tanto, una ubicación específica, es decir, un *aquí-y-ahora---*, con este punto de vista entra en juego otra determinación plástica geométrica que viene a interactuar con la horizontalidad circundante:

la verticalidad constitutiva del *aquí-y-ahora*. En efecto, tal como lo señala Lowe, el *aquí-y-ahora* es la ubicación encarnada desde la cual el sujeto “[...] enfoca el mundo como campo horizontal” (Loc. cit); de modo que el *aquí-y-ahora*, desde el que se despliega la horizontalidad circundante, se concreta o encarna en la propia corporalidad, y más específicamente, en la verticalidad contundente que nuestro cuerpo pone con su posición erguida.

Esta verticalidad que entra en juego interactúa con la horizontalidad en una relación dialéctica o de mutua determinación: Pues si bien el *aquí-y-ahora*, desde el que captamos el mundo en torno, se configura como un fenómeno vertical en cuanto que se contrapone a la horizontalidad circundante---, esta horizontalidad por su parte se ve potenciada en función de la verticalidad constitutiva del *aquí-y-ahora*, pues la apertura del espacio circundante, es decir, la horizontalidad, se potencia cuando divisamos el entorno en posición erguida. Tal es lo que parece sugerir Donald Lowe al privilegiar el sentido de la vista en nuestra captación de la horizontalidad.

“[...] suponemos –dice Lowe-- una posición erecta en relación con los datos de la vista. Podemos oír, tocar, ver y gustar, en cualquier posición que queramos, sin afectar ese sentido en particular. Pero la vista es más segura cuando adoptamos la posición erecta porque desde tal perspectiva usual podemos comparar y contrastar los objetos de nuestra atención contra un fondo vasto y difuso [...]” [subrayado mío] (Op. cit. pp. 21,22)

La verticalidad es el eje o coordenada resultante de la tensión entre las direcciones de arriba y abajo. Al respecto, Friederich Bollnow apunta que “*Ambas direcciones están determinadas por la dirección de la gravedad. Es la dirección del levantarse y del caer, del subir y del bajar, y también del yacer en el suelo*” (Op.cit. p.50). Estos valores fenoménicos inherentes a la verticalidad conllevan a su vez una carga axiológica y metafórica pues “*un sinnúmero de sentidos figurados –dice Bollnow-- comienza ya en la simple antítesis de arriba y abajo*” (Ibidem.). Y en efecto, aun sin creer en el cielo y el infierno, no podemos sustraernos a este simbolismo de las direcciones de arriba y abajo. Además “*En todas las circunstancias de la vida el hombre espera estar ‘arriba’*”. (Ibidem.)

Así pues, aunque el eje vertical sea una proyección de nuestra propia corporalidad, está tan firmemente inscrito en la conformación perceptual del entorno inmediato, contraponiéndose al plano horizontal, que llega incluso a adquirir cierta independencia respecto a la posición en que uno se encuentra, es decir, cierta independencia con respecto a nuestra corporalidad; pues, en efecto, tal como observa Bollnow,

“[...] arriba y abajo permanecen iguales aunque el hombre se tienda o se mueva de algún otro modo en el espacio [...]”
(Ibidem.)

[De modo que]

“[...] por mucho que me vuelva y gire, el eje vertical permanecerá invariable y por él está determinado el plano horizontal.” (Ibidem.)

Por su parte, Hans Joachim insiste en la importancia de la inmanencia de la verticalidad en la organización perceptual del entorno más inmediato, señalando que esta coordenada *“[...] viene dada independientemente de todas las demás direcciones y forma ángulo recto con el plano fundamental del suelo”*. (Op.cit. p.47)

La verticalidad es pues la determinación plástica constitutiva de esa zona central en torno a la cual ordenamos mentalmente el mundo. Este centro es el *aquí-y-ahora* que se concreta, en principio, como hemos dicho, en el propio cuerpo, pero que se encarna también en la casa, la cual, observa Bachelard,

“[...] es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad.” (Op.cit. p.43)

[y además]

“[...] es imaginada como un ser vertical. Se eleva, se diferencia en sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad.”(Ibidem.)

Así pues, mientras que la horizontalidad del espacio abierto llama a la acción, es decir, al despliegue dinámico de la vida, la verticalidad en cambio connota permanencia, quietud y estabilidad; o, en todo caso, la verticalidad de nuestra posición erguida sugiere el prelude o antesala de la acción que está por desplegarse sobre la coordenada horizontal. La verticalidad es la determinación plástica constitutiva del momento de la decisión o bien de un punto de llegada; es decir, no es constitutiva del dinamismo propio del proceso como tal sino de su inicio, de su fin o bien del momento de su reanudación. De modo que la verticalidad es el principio formal o plástico constitutivo del *aquí-y-ahora*; la discontinuidad generada por la fusión de un lugar y un instante es un fenómeno que se concreta formal o plásticamente como una configuración vertical.

SÍNTESIS CONCLUSIVA

El mundo es percibido en nuestro desenvolvimiento vital a través de nuestro transitar o movimiento corporal. Y en la prolongación de este proceso percibimos la continuidad del tiempo y del espacio en el movimiento y el progreso. Pero los momentos decisivos de inicios y logros marcan la discontinuidad recortando tiempos y espacios específicos, es decir, generando instantes y lugares. Así, puesto que la continuidad espaciotemporal es experimentada a través de nuestro desenvolvimiento, y puesto que éste se desarrolla básicamente sobre la coordenada horizontal, la continuidad es por tanto vivenciada horizontalmente; y, contrapuesta a esta continuidad horizontal, la discontinuidad, es decir, el *aquí-y-ahora* o la fusión de un lugar y un instante---- se configura plásticamente, por su estrechez con el cuerpo, a partir de la coordenada vertical. Así pues, la continuidad de los procesos vitales es un fenómeno cuya plasticidad se rige preeminentemente por la horizontalidad, mientras los puntos de discontinuidad son esencialmente verticales. Tal es lo que parece sugerir el siguiente pasaje de Gastón Bachelard:

“La vida, en sus logros, está hecha de tiempos bien ordenados; está hecha verticalmente, de instantes

superpuestos ricamente orquestados; enlaza consigo misma horizontalmente, por la cadencia precisa de instantes sucesivos unificados en un rol.”

[subrayado mío]

(Bachelard, G. La dialéctica de la duración, p.161)

El mismo Bachelard refuerza este planteamiento remitiéndolo a los conceptos filosóficos tradicionales; concretamente a las categorías ontológicas de la ‘causalidad formal’ y la ‘causalidad eficiente’. La causa formal explica la peculiar conformación o el carácter específico de cada ente o fenómeno, y la causa eficiente se refiere al principio que impulsa su movimiento y transformación. Así, en el tema que nos ocupa, la noción de ‘causalidad formal’ corresponde a la configuración del lugar y el instante y, por tanto, es afín a la verticalidad; mientras la causalidad eficiente se asocia al movimiento que se despliega sobre la coordenada horizontal. Bachelard expresa esta idea en los siguientes términos:

“[...] la causalidad formal se desarrolla en el interior del instante, en el sentido de un tiempo vertical, mientras que la causalidad eficiente se desarrolla en la vida y en las cosas, horizontalmente, agrupando instantes de intensidades diversas.” *[subrayado mío]*

(Bachelard, G. La intuición del instante, p.99)

Y asimismo insiste Bachelard en esta correlación entre la oposición continuo-discontinuo y el contraste horizontalidad-verticalidad, encontrando una analogía entre estos opuestos con la diferencia que hay entre dos géneros literarios: la poesía y la prosa. Mientras la poesía nos muestra un tiempo detenido en la estabilidad del instante que sólo se intensifica hacia la profundidad o hacia la altura (es decir verticalmente), la prosa en cambio tiende a describir la vida en la continuidad de su transcurrir (es decir, retrata un tiempo horizontal). Veamos, para finalizar, como desarrolla Bachelard esta última idea.

“[...] en todo poema verdadero se pueden encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue el compás, de un tiempo al que llamamos vertical para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el tiempo que pasa. De allí

cierta paradoja que es preciso enunciar con claridad: mientras que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical. La prosodia sólo organiza sonoridades sucesivas; rige cadencias, administra fugas y conmociones, con frecuencia, ¡ay! a contratiempo. Aceptando las consecuencias del instante poético, la prosodia permite acercarse a la prosa, al pensamiento explicado, a los amores tenidos, a la vida social, a la vida corriente, a la vida que corre, lineal y continua. Más todas las reglas prosódicas son sólo medios, viejos medios. El fin es la verticalidad, la profundidad o la altura; es el instante estabilizado en que, ordenándose, las simultaneidades demuestran que el instante poético tiene perspectiva metafísica.”. [subrayado mío] (Ibid. p. 94)

CONCLUSIÓN

La investigación teórica con que he tratado de respaldar mi planteamiento escultórico me deja en claro que tanto el fenómeno del espacio como el fenómeno del tiempo representan una enorme dificultad para la disposición intelectual que se propone llegar a comprender su naturaleza. Esta complejidad que ya cada uno de por sí ofrece se multiplicó para nosotros por la audacia especulativa ---desmesurada tal vez--- que aquí hemos ensayado, a saber, la de abordar conjuntamente ambos fenómenos; intentando además, ingenuamente, resolver la disyuntiva (tan problemática para la tradición intelectual de occidente) entre la continuidad y la discontinuidad tanto del espacio como del tiempo; para luego ---como si no hubiese ya bastantes pretensiones---, tratar de establecer una correlación entre esta dicotomía fenoménica y el contraste geométrico horizontalidad-verticalidad.

Alcanzaríamos el paroxismo de la ingenuidad intelectual si pretendiéramos que con este breve ensayo se resuelven y agotan tan arduas problemáticas teóricas.

Pero el propósito central de toda esta especulación ha sido desde el inicio mucho más modesto que el de lograr una explicación profunda o alcanzar alguna verdad última acerca del espacio y del tiempo. Lo que hemos pretendido es tan sólo indicar la posibilidad de un fenómeno perceptivo en relación a ellos y justificarlo, mediante su descripción, como pretexto o motivo de un planteamiento escultórico; es decir, justificarlo como objeto (al menos ideal) de un ejercicio de significación plástica o formal. Propósito que, considero, se ha satisfecho en buena mediada, pues el desarrollo teórico con su apoyo bibliográfico ha permitido al menos atisbar la efectividad perceptiva de esa analogía o correspondencia que, hipotéticamente, habíamos establecido entre la dicotomía continuo-discontinuo y la oposición horizontal-vertical; estableciendo con ello la idea central que se ha tratado de significar en el desarrollo plástico.

Las verdaderas dificultades para consolidar este planteamiento plástico fueron más bien de índole precisamente plástico o formal, pues surgieron en el esfuerzo por aterrizar mis elucubraciones sobre el espacio y el tiempo en imágenes concretas. Esto es, las dificultades no fueron tan escabrosas en la especulación puramente teórica, como si lo fueron en la especulación formal o plástica realizada en las maquetas, según puede verse en la reseña de este desarrollo. Lo cual pone de manifiesto la distinción crucial, que no debe perderse de vista, entre una investigación propiamente plástica (apuntes, dibujos, bocetos, maquetas, exploración de materiales, proyectos.) y una investigación teórica bibliográfica con la que, eventualmente, se puede respaldar un planteamiento plástico. Pues aunque estos dos desarrollos pueden compaginarse para enriquecerse y determinarse mutuamente, debe tenerse claro que no son el mismo asunto y que no se implican necesariamente ni se sustituyen entre sí. De modo que, así como la realización de una obra plástica no equivale a una investigación teórica, asimismo un desarrollo puramente teórico no garantiza el cabal cumplimiento del planteamiento plástico, sino que éste debe ser atendido en su especificidad, es decir, mediante la especulación formal y procedimental orientada hacia la definición de un recurso plástico expresivo; esto es, hacia la definición de una forma simbólica o estructura significativa que, si bien puede motivar nuestro intelecto, lo que busca en primera instancia es trastocar nuestros parámetros estéticos, es decir, transformar o desarrollar nuestra sensibilidad.

Y en efecto, en este proceso cuyo reporte estamos concluyendo pudimos observar que, no obstante el cumplimiento de mi investigación teórica, la resolución del planteamiento plástico no estaba automáticamente garantizada. La dinámica formal o compositiva que alcancé a definirle a mi concepto en las maquetas ofreció bastante resistencia para responder cabalmente a la lógica de mi planteamiento, al menos en todos y cada uno de sus aspectos.

Creo que la formalidad que he podido definir en este desarrollo escultórico logra construir en las composiciones un breve ámbito y una cierta atmósfera que alcanzan por lo menos a sugerir los caracteres de levedad, fugacidad, insustancialidad e incertidumbre que me había

propuesto. Y asimismo creo haber conseguido que esta breve espacialidad se definiera como un sitio o lugar, es decir, como un breve espacio que se singulariza y destaca de su contexto, constituyendo así un punto o lapso de discontinuidad espacial que, sin embargo, también alude o remite desde su propia conformación a la amplitud de una espacialidad circundante al establecer con este contexto un vínculo de continuidad en sentido horizontal.

Sin embargo, no obstante los logros plásticos o formales obtenidos, me es imposible escamotear en estas reflexiones finales el hecho de que este breve ámbito discontinuo con sus caracteres de levedad e insustancialidad se había remitido, en la idea básica inicial, a un parámetro más fundamental dentro del planteamiento: la referencia a la subjetividad. Pues este recorte discontinuo consistente en la fusión de un lugar y un instante ha sido comprendido precisamente como un fenómeno virtual; y por tal he querido entender una configuración espectral proyectada por los propios parámetros perceptivos del sujeto. Y fue de este modo como enlazamos la noción de 'discontinuidad' a la noción posmoderna de 'virtualidad'. Virtualidad o espectralidad a la que debía asimilarse plásticamente la verticalidad constitutiva del recorte discontinuo. Pero es precisamente en este último punto en el que la dinámica compositiva de las maquetas ofreció mayor dificultad.

Considero que el engranaje de recursos plásticos que se fueron consolidando en el proceso alcanza a dibujar en las imágenes la tensión continuidad-discontinuidad que hemos buscado. Más aún, la continuidad en particular se logra construir plásticamente a través de la coordenada horizontal, tal como se había proyectado. Pero en lo que concierne a la espacialidad discontinua, si bien ésta alcanza a definirse en la interioridad e intimidad generadas por la proximidad y la forma de algunos volúmenes, mostrando incluso su carácter fugaz y etéreo al ser atravesada por la continuidad horizontal----, no termina sin embargo este recorte de constituir su presencia y carácter en función, fundamentalmente, de un ritmo vertical; pues este eje no logra aún constituirse en las imágenes mediante ese carácter paradójico con que lo hemos pensado, esto es, consolidando una presencia o manifestación contundente y sin embargo virtual, para significar así la proyección de una configuración subjetiva.

Ahora bien, a lo largo de la investigación plástica se fueron generando en las imágenes otras significaciones no previstas desde el inicio, a través de las cuales se logró no obstante aludir a la subjetividad. Primero, a través de la significación de la oposición entre lo real o concreto y lo ideal o abstracto; es decir, la oposición entre la certidumbre de la objetividad material significada por la contundencia y solidez de algunos volúmenes, frente a la vaguedad subjetiva de lo abstracto o ideal; idealidad significada por la ligereza o levedad de los elementos filiformes. Y asimismo, la subjetividad resultó aludida en cuanto que el recorte discontinuo no se configura mostrando sólo el carácter de un lugar sino además el de un acontecimiento súbito; un evento propiciado por una actividad desplegada a partir de un estado anímico, jubiloso o festivo; esto es, la subjetividad es aludida en cuanto que un sujeto exterioriza su estado interno a través de su acción o actividad. De modo que las composiciones consolidaron un carácter paradójico al armonizar la sensación de desolación con la fuerza de un estado anímico jubiloso, logrando con esto la ambigüedad que se buscaba.

A mi juicio, la dificultad que mi planteamiento escultórico ha presentado para significar subjetividad, virtualidad y levedad, se debe, en parte, a una tensión o conflicto conceptual inherente a la idea misma, esto es, al hecho de tratar de trabajar valores o significaciones que parecen contraponerse de raíz a las posibilidades significativas de esta disciplina plástica, o por lo menos al formato que durante siglos ha predominado en ella: la escultura monolítica. En efecto, la estabilidad, la certidumbre y la sustancialidad que, regularmente, podemos encontrar significadas en la contundencia, la masividad, la densidad, el peso y la materialidad de un monólito son precisamente los valores más contrarios a la levedad, la fugacidad, ambigüedad e incertidumbre que he tratado de mostrar en la espacialidad y atmósfera de mis composiciones. A esto se añade el hecho de que la mera intención de significar subjetividad a través de la escultura parece desde su mera formulación un propósito equívoco o fallido. Pues mientras la noción de 'subjetividad' remite habitualmente a la máxima privacidad e intimidad, a un ámbito interior y oculto a la mirada social o colectiva, la escultura es por el contrario algo exterior y objetivo por excelencia; algo expuesto a la mirada pública.

Esta paradoja que resulta de pretender significar subjetividad a través de la escultura se agudizó al tratar de matizar la noción de 'subjetividad' con el concepto de 'virtualidad'. Pues dentro de las artes plásticas la virtualidad ha sido tradicionalmente un asunto exclusivo de las llamadas artes bidimensionales como la pintura y la estampa, y casi podríamos decir que por derecho propio de estas disciplinas, encargadas precisamente de mostrar volumen, espacialidad, textura y luminosidad virtuales. Mientras que la escultura despliega su formalidad en lo real. El asunto se complicó aún más, pues en nuestro planteamiento la virtualidad no es, como en las disciplinas mencionadas, el mero recurso técnico o procedimental que constituye la plasticidad básica de la que se parte para generar tales o cuales significaciones----, sino el fenómeno mismo que se trató de significar.

En cuanto que el ámbito objetivo, lo exterior al espíritu o mente, se asume como lo realmente existente, entonces la noción de 'subjetividad' ---puesto que alude a lo que no tiene una existencia extramental---- suele asociarse a la noción de irrealidad. Por su parte, la noción de 'virtualidad', tiende a sugerir una suerte de realidad disminuida o incompleta. Frente a lo cual la escultura se afirma más bien como una plasticidad que se desenvuelve en lo matérico y en lo corpóreo o volumétrico, es decir, en lo real; contraponiéndose de este modo precisamente a las nociones de 'subjetividad' y 'virtualidad' que connotan una suerte de irrealidad o cuasirealidad. Tal es la paradoja en la que estamos atrapados: tratar de significar virtualidad pero a través de la plasticidad real propia de la escultura.

Me he mantenido sin embargo firme en este planteamiento sobre la base de lo que ya señalaba desde el inicio de esta exposición en lo concerniente a la inmanencia de la subjetividad en el orden objetivo; que ahora puedo reafirmar señalando que la subjetividad se vincula con el exterior a través de nuestra sensibilidad e incluso se exterioriza a través de nuestra corporalidad. Y nuestra corporalidad y sensibilidad no se realizan en solitario sino en medio del vínculo social. De modo que la subjetividad no es algo tan puramente interior ni tan puramente individual como tiende a pensarse, sino que se realiza en el núcleo social y se exterioriza a través de nuestra corporalidad y conducta, conformando así cultura, es decir, se realiza al modo de una intersubjetividad que permea el orden objetivo.

De cualquier manera, los resultados de este desarrollo plástico parece que me obligan a repensar este aspecto específico de mi planteamiento escultórico buscando alguna redefinición, matiz o precisión de lo que podemos llegar a entender por 'virtualidad' en la escultura; y asimismo cuestionarme si la verticalidad es el valor formal más adecuado para significar discontinuidad. O más aún, preguntarme si es posible mantener este planteamiento con tales nociones, es decir, volvernos a preguntar ¿en qué términos formales, materiales y procedimentales podría la plasticidad escultórica llegar a significar conjuntamente subjetividad, virtualidad, incertidumbre y levedad? Pero esta es la pregunta que nos queda pendiente.

BIBLIOIGRAFÍA

- 1.- Alvarez, Federico. La respuesta imposible, México, Siglo XXI editores. 2002.
- 2.- Bachelard, Gastón. La dialéctica de la duración. España. Editorial Villalar, 1978.
- 3.- Bachelard, Gastón. La intuición del instante. México, Fondo de Cultura Económica. 2002.
- 4.- Bachelard, Gastón. La poética del espacio. México, Fondo de Cultura Económica.. 1983
- 5.- Bergson, Henri. Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia. España, Ediciones Sígueme.1999.
- 6.- Bergson, Henri. Introducción a la metafísica. México, Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, 1960
- 7.- Bollnow, Otto F. Hombre y espacio Editorial Labor 1969
- 8.- Borges, Jorge Luis. Borges oral. Madrid, Alianza Editorial. 1995
- 9.- Cassirer, Ernst. Antropología filosófica. México, Fondo de Cultura Económica. 1987.
- 10.- Clair, Jean. Elogio de lo visible. Barcelona, Seix Barral. 1999.
- 11.- Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía 2 E-J. Alianza Editorial, Madrid. 1981.
- 12.- Guillaume, Paul. Psicología de la Forma. Editorial Psique Buenos Aires 1971.
- 13.- Hartman, Nicolai. Estética. México, Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM. 1977.
- 14.- Hegel, Friedrich. Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas. Madrid, Alianza Editorial. 1997.
- 15.- Hegel, Friedrich. Fenomenología del Espíritu. México, Fondo de Cultura Económica. 1993.
- 16.- Hersch, Jean. El ser y la forma. Editorial Paidos Argentina 1969.
- 17.- Joachim, Hans. Escultura en el siglo XX. Barcelona, Editorial Blume. 1981.

- 18.- Kant, Manuel. Crítica de la Razón Pura. México, Editorial Porrúa. 1991.
- 19.- Lowe, Donald. Historia de la Percepción Burguesa. México, Fondo de Cultura Económica. 1986.
- 20.- Mandoki, Katya. Prosaica. México, Editorial Grijalbo, 1994.
- 21.- Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la Percepción. Barcelona, Ediciones Península. 1997.
- 22.- Moles Abraham A. Sicología del espacio Editorial Ricardo Aguilera. Madrid 1972.
- 23.- Scheler, Max. Idealismo – Realismo. Argentina, Instituto de Filosofía de Montevideo. 1962.
- 24.- Villoro, Luis. El pensamiento moderno. México, Fondo de cultura económica. 1992.