



Universidad de Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Doctorado en Filosofía

“La memoria como *fondo configurador* de la percepción estética”

Tesis que para obtener el grado de Doctor en Filosofía

Presenta: Juan de Dios Martínez Lozornio

Asesora: Dra. Mónica Uribe Flores

Comité tutorial: Dr. Rodolfo Cortés del Moral; Dra. Liliana García Rodríguez; Dra. Patricia Castillo Becerra; D r. Stefano Santasilia

Guanajuato, Guanajuato, Enero 2020

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I. De la intuición artística a la expresión artística.....	11
1.1. El sentido de Metafísica en Bergson	13
1.1.2 Metafísica y arte	24
1.2. La intuición artística como intuición de la duración	31
1.2.1. Posibilidades de comunicabilidad de la intuición artística	38
1.2.2. Expresión de la intuición artística	42
Capítulo II. Acción y virtualidad en la percepción habitual y memoria	45
2.1 La relación de la percepción con la memoria	48
2.1.1 Percepción pura y Memoria pura	51
2.2. Imágenes materiales y percepción habitual.....	57
2.2.1. El cuerpo como imagen privilegiada.....	60
2.3. Modalidades de la memoria y su relación con la percepción	66
2.3.1 Memoria Hábito	67
2.3.4 Memoria <i>imaginativa</i>	71
Capítulo III. La experiencia estética como irrupción de la memoria	74
3.1. La memoria pura como inconsciente.....	78
3.1.2. La memoria pura como virtualidad	87
3.2 La memoria imaginante como fondo de la experiencia estética.....	93
3.2.1 La memoria pura como fuente de ensoñación.....	94
3.2.2 Reconocimiento en la obra de arte	97
Conclusiones	104
Bibliografía	108

Introducción

I

El problema a tratar en el presente trabajo está arraigado en el pensamiento filosófico desde sus inicios. La concepción que se ha tenido del tiempo a lo largo de la historia de la filosofía ha sufrido numerosas variaciones relacionadas con las cosmovisiones que han prevalecido como válidas en cada época y tradición filosófica. Desde las reflexiones de Heráclito y Parménides en la Grecia antigua, la pregunta por la primacía de la permanencia o el cambio del ser es una manera de plantear la cuestión del tiempo. Este problema es recibido y replanteado por Henri Bergson, quien denuncia que está mal planteado desde sus raíces, pues se propone desde sus inicios en términos espaciales. Si bien para Bergson la duración es fundamentalmente movimiento, éste ha sido formulado con conceptos espaciales y matemáticos, Zenón de Elea ejemplifica esta tendencia del pensamiento con sus famosos argumentos para negar la realidad del movimiento,¹ de manera que el lenguaje espacializado no permite conocer el movimiento que subyace a las cosas y por lo tanto tampoco podemos conocer la duración –lo que Bergson plantea como el tiempo real–. Junto con el problema de cómo podemos conocer la verdadera realidad del tiempo, el filósofo francés pone de relieve otra dificultad: *la de la comunicabilidad de la experiencia interior del tiempo*. Como se verá en el presente trabajo, ante estas dos preocupaciones el autor propondrá a la intuición como la forma de conocimiento más adecuada para conocer el interior de lo que él llamará la duración (*Durée*), es decir el tiempo verdadero y vivido. De igual manera propondrá que las manifestaciones artísticas tienen mayores posibilidades de comunicar la intuición de la duración. Así el arte le brindará a la metafísica las posibilidades de comunicar esta intuición sin recurrir a los símbolos pre-existentes. De manera inmediata, señala Bergson, se puede comprender a través de las diversas manifestaciones artísticas el movimiento interior de la duración, pero esto no será posible sin pasar por el lenguaje articulado que las ciencias desarrollan, aunque éstas sólo nos brinden una visión periférica del tiempo vivido y de la vida en sí misma. De la metafísica se nutre de las manifestaciones artísticas y de las ciencias, pues la metafísica, cumbre de la filosofía, no puede desembarazarse de los símbolos más apegados a la

¹ Cfr. Bergson, *L'évolution créatrice*, pp. 181- ss.; Cfr. Bergson, *La evolución creadora*, pp. 702- ss.

espacialidad. En esto radica el conflicto que Bergson observa entre el acto simple de la intuición filosófica y su expresión, es decir, que los conceptos no pueden más que expresar parcialmente la experiencia de la duración, la dividen, por lo que se complica la expresión de la intuición originaria del movimiento en discontinuidades lingüísticas. Por tal motivo Bergson recurre a las imágenes literarias y metáforas, pues éstas más que designar, sugieren, de manera que no estatizan la experiencia.²

El concepto de duración atraviesa las seis obras cumbre del bergsonismo, a saber, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889), *Materia y memoria* (1896), *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900), *La evolución creadora* (1907), *Duración y simultaneidad. A propósito de la teoría de Einstein* (1922), *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (1932), y cobra mayor extensión y comprensión en el devenir de su obra.³ Esta doble ganancia conceptual se debe a que Bergson no define sus conceptos clave –pues esto equivale a delimitarlos, cerrarlos y estatizarlos–, sino que periféricamente se van configurando de acuerdo a los objetos de estudio propios de cada texto. De tal forma que, el concepto de duración por ejemplo, se va ampliando en cada tratamiento de los problemas sin haber sido delimitado del todo, pero no deja de ser operativo para explicar la experiencia que se tiene del tiempo en diferentes dimensiones. Específicamente en *Materia y memoria*, la duración como conciencia del tiempo se ve reflejada en el concepto de memoria y en el juego que ésta realiza en el acto perceptivo. Considero que en este texto hay conceptos ricos en matices que, si se explicitan en el contexto de esta investigación, pueden dar el rendimiento deseado al momento de abordar la función de la memoria en la experiencia estética. Lo que llama mi atención enormemente es el argumento de la memoria como fuente de novedad.⁴ Este concepto central del texto que propone Bergson implica que

² Cfr. Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, pp. 42-43. “La imagen tiene en Bergson dos papeles claramente diferentes: puede ser simplemente un adorno literario y una ilustración del pensamiento; pero tiene también una función esencial, en la cual es irremplazable, como modo de comunicación de la intuición” (Chevalier, *Historia del pensamiento IV. El pensamiento moderno, de Hegel a Bergson*, p. 503).

³ No se puede soslayar la importancia de las conferencias y opúsculos recogidos en *La energía espiritual* (1919) y *El pensamiento y lo moviente* (1934), pues en ambos textos se decantan ideas fundamentales que complementan lo expuesto en el *corpus* de su obra filosófica.

⁴ En 1979, en la ciudad de México se produjeron dos programas televisivos para celebrar la trayectoria de Jorge Luis Borges, en el segundo episodio participaron el mismo Borges, Juan José Arreola, Germán Bleiberg, Juan García Ponce, Salvador Elizondo y Gonzalo Gálvez y Fuentes. En dicho programa toma la palabra Juan José Arreola diciendo –con el total beneplácito de Borges– del poeta algo que puede aplicar para cualquier artista: “[...] está condenado a memoria, padece memoria, el poeta es testigo de lo que lo rodea y testigo trágico también de sí mismo. Entonces la creación poética, proviene, consiste en un proceso de

los accidentes individuales del sujeto se injertan en su percepción actual, lo que implica a su vez que, por muy corta que sea una percepción, ocupa cierta duración. La memoria es la que efectúa en el acto perceptivo un esfuerzo para prolongar una multitud de momentos heterogéneos en el *continuum* de la conciencia. Esta función de la memoria, que es de carácter interno al sujeto, dota de duración a la percepción en tanto que la subjetividad de las cualidades sensibles consiste en una *contracción* de lo real efectuada por la memoria.⁵ Dicha contracción temporal consiste en todos los elementos subjetivos que la memoria aporta a la percepción. Por un lado recubre de recuerdos el fondo de la percepción inmediata –actual o presente–; por el otro, en el corte que efectúa la percepción al devenir de la conciencia, la memoria contrae una multiplicidad –heterogénea– de momentos que coexisten en el acto perceptivo.⁶

Lo mencionado en el párrafo anterior llevó al autor de este trabajo a plantear un problema que no figuraba en los intereses de Bergson: *elucidar la temporalidad de la percepción estética del espectador de arte*. Dicho problema se aleja de las intenciones de Bergson en al menos tres grados; el primero es que en este trabajo no se busca poner el acento en la temporalidad asida por el artista en una intuición, es decir, en la relación de éste con el movimiento subyacente a las cosas en tanto experiencia *inmediata* y concreta de la duración; el segundo es que se propone seguir la sugerencia de Bergson de que la intuición del artista se materializa en la obra de arte corriendo el riesgo –si no se dispone de la genialidad de los grandes artistas– de *desnaturalizarse*; el tercero es que se asume aquí también que el sujeto espectador que percibe la obra arte, que no posee la capacidad que el artista para percibir *naturalmente* el movimiento interior de la realidad, se encuentra con un objeto *sui generis* que lo obliga a percibir de otro modo que no es ya habitual. Encuentro dos cuestiones de relevancia para la presente investigación. Por un lado, el problema de la percepción estética del espectador en tanto que presupone el rebase de la percepción habitual que el artista expresa en su obra; por otro lado, la relación de la memoria con dicha percepción que sobrepasa la habitualidad perceptiva. Es aquí que cobra relevancia en el

acumulación que vuelve insoportable el contenido de la conciencia. Hay un tal depósito vivencial [...] hay una densidad, hay una plenitud que necesita ser desahogada...” (el programa completo puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=AlacA6DIYc&feature=youtu.be>). De esta declaración de Arreola sobre el misterio de la creación poética me surgió la pregunta sobre cómo interactúa la memoria en el espectador de una obra de arte.

⁵ Cfr. Bergson, Henri, *Materia y Memoria*, p. 48.

⁶ Cfr. *Ibíd.*, p. 49.

presente trabajo la memoria en el acto perceptivo del espectador, pues para decirlo en términos temporales: si la memoria implica que el pasado permea al presente en la percepción habitual –con toda la carga de pragmatismo que ésta encierra–, *¿de qué manera determina la memoria la percepción del espectador frente a un objeto artístico?* Para dar respuesta a dicha pregunta se me presentó como necesidad metodológica seguir los postulados de la teoría bergsoniana e ir entresacando de esos postulados las implicaciones estéticas que me permitan perfilar una respuesta satisfactoria. Encuentro que en el bergsonismo hay cierto interés de carácter estético en sus planteamientos;⁷ sin embargo, la veta estética de su teoría no es desarrollada sistemáticamente.

Mi propuesta es partir de la dilucidación de los conceptos centrales del bergsonismo para situarme en la perspectiva del sujeto espectador. Es, por lo tanto, ineludible adentrarse y comprender lo mejor posible los alcances y las limitantes conceptuales del bergsonismo para poder esbozar una respuesta a la pregunta planteada anteriormente. Sobre todo porque –como se comentó arriba– el autor no da definiciones de sus conceptos, sino que estos se van construyendo de manera periférica al abordar un problema nuevo, entreverándose siempre con el concepto de duración, co-implicándose y perfeccionando el grado de comprensión de la teoría. Es menester, entonces, detenerse en esta intuición metafísica de la duración y seguir alguna de sus posibles trayectorias para dilucidar, a la luz del bergsonismo, la temporalidad de la percepción estética y, sobre todo, la función de la memoria en dicha modalidad de percepción.

Hay un modo de empirismo subyacente en los planteamientos metafísicos de Bergson, y en sus respectivas implicaciones estéticas. Un empirismo que no excluye ninguna experiencia.⁸ Es por esto que en Bergson son más importantes los hechos como se presentan. Ir de los hechos al lenguaje, de la vivencia a la expresión de ésta y no al revés es

⁷ En una entrevista con el reputado cronista *Corpus Barga* en marzo de 1916, Bergson realiza la siguiente declaración: “Sería de desear que los grandes artistas se ocuparan de la estética, pero sucede que los genios del arte prefieren producir a estudiar el proceso de su producción. En tales condiciones, corresponde a los filósofos tomar en sus manos los estudios estéticos” (Barga, *Entrevistas, semblanzas y crónicas*, p.49.)

⁸ “El empirismo de Bergson es, en verdad, como el de William James, y en un sentido muy parecido al de este, un ‘empirismo radical’. Los ‘datos inmediatos’ que nos describe en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, lo mismo que las ‘imágenes’, por lo pronto neutrales, en que funda *Materia y memoria*, son suficientemente demostrativos de esta actitud aparentemente tan cercana, pero de hecho tan alejada de todo ‘evolucionismo’. De ahí que, cuando se trate de centrar el tema del desarrollo, no sea simplemente la evolución el que permita caracterizarlo, sino la evolución *creadora*” (José Ferrater Mora en la introducción a Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, p. 47).

un imperativo en el modo de hacer filosofía de Bergson. Y esto implica una primacía de la existencia sobre la esencia, como bien lo señala Ferrater Mora: “Así lo que Bergson establece es lo que hasta el presente nadie había sostenido de tan extrema manera: que la existencia es el verdadero fundamento del ser y que, por lo tanto, la cuestión de la contingencia no se plantea para su existir radical y originario”.⁹ De modo que la existencia es articulada por la experiencia.¹⁰ Y en este sentido, Bergson no se plantea el problema de la razón suficiente de las cosas, más bien se plantea la cuestión del *hecho suficiente* manifestado en la experiencia inmediata.¹¹ Experiencia que tendrá una doble vertiente: la percepción exterior, el contacto con las cosas y, la intuición cuando se procura un contacto con el espíritu. Como se verá más adelante, el concepto de memoria es medular para explicar la experiencia.¹²

El presente trabajo, cuyo título es: *La memoria como fondo configurador de la percepción estética*, tiene como propósito principal la indagación de la configuración de nuestra recepción del tiempo a través de la experiencia estética del arte. De manera más específica, pretendo indagar sobre la configuración de la temporalidad de la percepción estética del espectador que fundamenta una sensación de tiempo condensado cuando nuestra consciencia permanece atenta a un objeto artístico en su aparecer. Este trabajo será en primera instancia analítico-descriptivo, no obstante, el ejercicio de revisión y análisis de la teoría bergsoniana obligará a ejercer una interpretación orientada a dar respuesta a la pregunta antes señalada que rige esta investigación. A lo largo del presente trabajo entresacaré los argumentos bergsonianos con potencial rendimiento estético para poder estructurar un andamiaje conceptual que me permita mostrar mi hipótesis de trabajo que consiste en afirmar que la percepción estética es un fenómeno eminentemente durable, y que su configuración temporal depende fundamentalmente de la memoria. Así pretendo

⁹ Bergson, Henri, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, p. 44.

¹⁰ “La verdad es que **una existencia puede ser dada solamente en una experiencia**” (Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, p. 49. Mis negritas).

¹¹ Cfr. Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, p. 47.

¹² Como se verá más adelante, precisamente lo que busca Bergson es que la metafísica llegue a ser *la experiencia integral*. “¿Quién sabe si los <grandes problemas> insolubles no quedarán sobre la película? Ellos no concierne al movimiento ni al cambio ni al tiempo, sino solamente a la envoltura conceptual que poníamos falsamente para ellos o para su equivalente. La metafísica llegará entonces a ser la experiencia misma. La duración se revelará tal cual es: creación continua, surgimiento ininterrumpido de novedad” (Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, p. 17).

reinterpretar el dinamismo progresivo de la memoria pura en relación con la imaginación, y entenderla como fuente de creación y novedad.

Para intentar dar respuesta a la pregunta rectora dividí el trabajo en tres momentos:

a) Dilucidación de la relación de la metafísica bergsoniana con el arte y las posibilidades del arte de comunicar una intuición de la duración a través de la materia.

b) Dilucidación de la relación de la percepción habitual con la memoria. Análisis comparativo de las diversas modalidades de la memoria para llegar a esbozar la propuesta de una memoria imaginante: una simbiosis entre la imaginación y la memoria pura.

c) Reinterpretación de la memoria pura –como inconsciente y como virtualidad– que me permita fundamentar un concepto de *memoria imaginante* que me permita abordar la temporalidad de la percepción estética del espectador.

Estos tres emplazamientos me permitirán plantear un concepto de imaginación que posibilite hablar de una ensoñación que se beneficie de las cualidades eminentemente progresivas y dinámicas de la memoria pura en el momento del acto de percepción estética. Y de esta forma esbozar una noción de ritmo estético fundado en la confluencia de la memoria del espectador y la duración interior de la obra de arte –ambas de carácter virtual–, que se manifiesta en un *instante vivido*, no aislado o intemporal, sino henchido de temporalidad gracias a la *contracción* efectuada por la memoria.

II

Entre todas las lecturas posibles del bergsonismo, he decidido leerlo en clave estética, por lo que diversas críticas realizadas al bergsonismo no figuran como impedimentos de la lectura aquí propuesta. Más bien he optado por seguir el caudal *natural* de los problemas del bergsonismo explicitando su rendimiento estético a la luz del problema planteado.

Siendo éste un trabajo que se enmarca dentro de la estética, saltará a la vista del lector que no se emplea como fuente primaria el único texto del autor que explícitamente trata de estética, es decir, las *Lecciones de estética y metafísica*.¹³ Esta ausencia deliberada del texto mencionado se debe a que es un compilado de anotaciones de alumnos de un curso que Bergson impartió en Clermont-Ferrand entre 1887 y 1888. Dichas lecciones tienen más bien un carácter descriptivo y pedagógico y no reflejan la labor de investigación que en ese preciso momento realizaba el filósofo previo a la publicación de sus tesis doctorales.¹⁴ Esto se debe a la convicción de Bergson de que un profesor de filosofía debe enseñar sobre los temas en los que no hace un trabajo personal, sino que se limita a explicar y ofrecer las verdades que la tradición contiene, y en las que hay consenso académico.¹⁵ Cosa que no sucede con las lecciones impartidas a partir de 1900, en las que el autor sí expone ideas germinales que desarrolla a lo largo de su obra.¹⁶ Algunos cursos de Bergson recientemente publicados tienen la virtud de que son transcripciones exactas, debido a que Charles Péguy, al caer enfermo y no poder acudir a los cursos, envió en su lugar a dos estenógrafos profesionales que reprodujeron palabra por palabra las lecciones del ya famoso Henri Bergson.¹⁷ De manera que para los fines de este trabajo sí tomo como fuentes valiosas los cursos compilados en dos libros recientemente publicados: *La historia de la idea del tiempo*, e *Historia de las teorías de la memoria*. Esto debido a que en estas

¹³ Bergson, *Lecciones de estética y metafísica*.

¹⁴ Cfr. Cortina, “Recensión de Bergson, Henri, *Lecciones de estética y metafísica*”, pp. 226-230.

¹⁵ Cfr. Guitton, Jean, *La Vocation de Bergson*, p. 67.

¹⁶ Cfr. Riquiere, Camille, Presentación, en: Bergson, Henri, *Historia de la idea de tiempo*, pp. 13-14.

¹⁷ El filósofo y poeta Charles Péguy nació en Orleans, Francia el 7 de enero de 1873, estudió filosofía aunque nunca terminó su tesis doctoral. Fue discípulo de Bergson en su etapa de estudiante de Filosofía. Falleció en 1914 en la primera batalla del Marne en la primera guerra mundial a la edad de 41 años (Cfr. Rosales Meana, “El martillo de los ídolos. Acerca de un ensayo titulado ‘De la razón’ escrito por Charles Péguy”, *Open Insight*, Vol. V, N° 8, 1914, pp. 129-142).

lecciones aborda de manera más didáctica y amplia algunos de los problemas que vertebran su *corpus* filosófico. De igual manera declara con mayor claridad sus fuentes y sus similitudes y discordancias con algunos filósofos.¹⁸ En consecuencia, no se abordarán los textos de Bergson en estricto orden cronológico, sino que procuraré extraer el pensamiento estético implícito en el bergsonismo para articular desde el mismo mi propuesta estética de una memoria fundante de la percepción estética del sujeto espectador.

¹⁸ Como sucede con Leibniz y Schopenhauer, ya que no los cita como fuentes debido a que su lectura de la historia de la filosofía lo lleva a la tesis de que prácticamente toda la filosofía moderna abreva de Plotino gracias a su recuperación por parte de los neoplatónicos renacentistas. De manera que las tesis fundamentales de la filosofía moderna –como la teoría de la armonía preestablecida de Leibniz o los conceptos de intuición o voluntad de vivir de Schopenhauer– las encuentra Bergson ya configuradas en Plotino (Cfr. Bergson, *Historia de la idea de tiempo*, pp. 255-293).

Capítulo I. De la intuición artística a la expresión artística

En este primer capítulo centraré mis esfuerzos en clarificar el concepto de metafísica que Henri Bergson estructura a lo largo de su obra. En la concepción de metafísica de este autor decimonónico se entrelazan conceptos tales como *conciencia, vivencia, duración, intuición, experiencia, percepción, memoria*, en los que encuentro –en mayor o menor medida– un potencial rendimiento estético. En el entendido de que la presente investigación se perfila al estudio de la memoria en la experiencia estética del espectador, se me presenta la necesidad de “destrabar” esta serie de conceptos que se anudan en el *sistema* metafísico bergsoniano.

Si entendemos por sistema, de manera general, un conjunto de elementos interrelacionados funcionalmente, entonces es aplicable el término *sistema* al *corpus* de la obra de Bergson. El autor afirma una idea de sistema como labor colectiva, distinta de la idea tradicional de sistema que se entiende como un bloque, hecho por hombres geniales, entendidos como ya constituidos, acabados, consumados. En oposición a lo anterior Bergson afirma que la filosofía “no podrá constituirse más que por un esfuerzo colectivo y progresivo de muchos pensadores, de muchos observadores también, completándose, corrigiéndose, enderezándose unos a otros”.¹⁹ A este respecto creo que tienen razón las interpretaciones del bergsonismo, deudoras de la lectura de Gilles Deleuze, que afirman que su pensamiento es un método que tiene posibilidades de seguir desarrollándose, más que un sistema hecho. Visto de este modo se puede afirmar que el pensamiento de Bergson es un *proyecto* filosófico más que un sistema constituido. De este método derivan conceptos que sirven para mostrar tesis metodológicas que van encaminadas a afianzar tesis de contenido.²⁰ El proyecto filosófico de Bergson está orientado a dotar de precisión a la filosofía reivindicando a la metafísica como disciplina capaz de llegar a un conocimiento inmediato y absoluto de la realidad –del fondo de todo lo real–. Bergson no entiende el término *precisión* en un sentido cuantitativo de orden matemático, más bien la precisión

¹⁹ Bergson, Henri, *La evolución creadora*, p. 437.

²⁰ Un ejemplo de esto es la tesis hipotética (metodológica) de que una percepción pura afiance la tesis (de contenido) de una memoria pura, del mismo modo que la tesis de la necesidad de una inteligencia en el hombre sirve para mostrar la tesis de un instinto que se hace consciente de sí mismo y remonta a la inteligencia.

consistirá en poder detectar los matices que lo real presenta en su dinamismo; de este modo, el pensamiento de Bergson se distancia de los sistemas filosóficos meramente formales, que generan abstracciones y modelos alejados de la experiencia.

La metafísica, al modo en que la entiende Bergson implica también un método que permite desarrollar un modo de conocimiento de lo real como absoluto e inmediato, de aquí que el concepto de intuición cobra relevancia como modo de acceso a la realidad. La prospección de la relación que Bergson establece entre la metafísica y el arte me permitirán explicitar una estética implícita en el bergsonismo rica en matices y posibilidades de interpretación. De modo que observar el vínculo del arte con respecto a la metafísica me posibilitará revisar la intuición artística relacionada con la intuición de la duración y las posibilidades de comunicabilidad de la misma a través de la producción artística, o para decirlo en otras palabras, las posibilidades de materializar la intuición de la duración propia del arte. Lo anterior conducirá la presente investigación al análisis de la obra de arte como un objeto *cuasi orgánico* que posee duración propia. Así, en este primer emplazamiento, pretendo al menos señalar los caracteres que conforman la obra en sí misma, en su existencia independiente del artista, pues es con este objeto con el que el sujeto espectador interactúa de modo distinto a los demás objetos. De manera que el objetivo del primer capítulo será llegar a una noción de objeto estético que me permita explicar, por un lado, la posibilidad de materializar la intuición de la duración sin *contaminarla* o *desnaturalizarla* y, por otro lado, la capacidad de dicho objeto para comunicar dicha duración a un sujeto espectador que esté en disposición de encuentro con la obra de arte. Será evidente para un lector de la obra de Bergson que el objetivo aquí planteado no figura en los intereses del pensador francés. Sin embargo, el rendimiento de los conceptos que abordaré me permitirá encaminar la presente investigación hacia el estudio de la memoria en la experiencia estética del espectador –no así la memoria *como* experiencia estética– desde los presupuestos de una fundamentación temporal de la obra de arte.

1.1. El sentido de Metafísica en Bergson

En el contexto intelectual europeo de finales del siglo XIX, el conocimiento científico se ha erigido como único conocimiento válido; de la mano del positivismo se ha demeritado el valor de la metafísica tradicional; se ha arraigado profundamente la sentencia kantiana que da cuenta de la imposibilidad de la metafísica porque está “muy lejos de haber encontrado el camino seguro de una ciencia: no es más que un andar a tientas”²¹. Bergson se mantiene más optimista frente a la posibilidad del desarrollo de la metafísica; no obstante, realiza una crítica a la metafísica tradicional, acusando sobre todo a la tradición de corte platónico de desligarse de la vida y poner su atención a un mundo diferente de éste, apelando a facultades de percepción distintas de los sentidos y la conciencia.²² Sostiene una posición crítica frente a las conclusiones de Kant respecto a la imposibilidad de la metafísica, sin embargo hay puntos de encuentro en ambas posturas. Es ineludible la impronta kantiana que el autor francés pone de manifiesto en su pensamiento filosófico.²³ Aunque Bergson ha pasado a la historia como un adversario de Kant y del idealismo alemán,²⁴ podríamos sostener –de manera opuesta a esta opinión– que el pensamiento de Kant le concedió pautas de pensamiento a Bergson que dieron frutos en el desarrollo de su proyecto filosófico, aunque es notable que las conclusiones de la metafísica bergsoniana la orientan en un sentido opuesto a la metafísica kantiana. Sin afán de ahondar demasiado en el tema, veremos que Bergson adeuda de Kant al menos la cuestión del desarrollo metodológico de la metafísica y de los alcances de la misma. En palabras de Bergson:

Una de las ideas más importantes y más profundas de la *Crítica de la razón pura* es ésta: que si la metafísica es posible, es por una visión, y no por una dialéctica. La dialéctica nos conduce a filosofías opuestas; lo mismo demuestra la tesis que la antítesis de las

²¹ Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, BVII, p. 15.

²² Cfr. “La intuición filosófica”, en: Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, p. 129

²³ Al respecto recomendamos: Allison, Henry, *Kant's Transcendental Idealism: An interpretation an Defense*; Khander, Wahida, “Bergson, Kant, and the evolution of Metaphysics”, pp. 103-124; Moulard-Leonard, Valentine, “The sublime, and the intellectual effort: The imagination in Bergson and Kant”, pp. 138-151.

²⁴ “Mais quoi qu'il y ait au principe de cette expérience métaphysique, nous dit Bergson, ce qu'il y a d'abord se présente au moins comme une négation. Le premier acte philosophique de Bergson a été de dire non au kantisme, auquel la plupart de ses camarades s'étaient ralliés ; il doit y avoir, pensait-il, quelque chose de faux chez Kant, et c'est pour cela qu'il s'est d'abord attaché au spencérisme ” (Wahl, Jean, *L'expérience métaphysique*, p. 54).

antinomias. Solamente una **intuición superior** (que Kant llama intuición <intelectual>), es decir, una *percepción* de la realidad metafísica, permitía a la metafísica constituirse.²⁵

Los esfuerzos de Bergson en este sentido estarán enfocados en conferirle a la metafísica un estatuto epistémico análogo al de la ciencia, pretendiendo de este modo hacer cognoscible aquello que la ciencia no es capaz de abarcar, asignándole un objeto de estudio y un método específicos.²⁶ Este criterio metodológico puesto de relieve por el filósofo de Königsberg marcará la obra del filósofo francés. En no pocas ocasiones Bergson ha declarado que existe cierta afinidad entre su noción de intuición y la noción kantiana, siendo para Bergson el servicio más grande que Kant ha prestado a la filosofía especulativa el establecer “que si la metafísica es posible, es sólo por un esfuerzo de intuición”;²⁷ no obstante, para Bergson ésta es precisamente la razón por la que Kant declara imposible la metafísica. Aquí radica uno de los puntos cruciales del pensamiento de Bergson, a saber, en la distinción entre dos métodos que tienen como resultado dos formas de conocimiento de las cosas: el método del análisis que redundará en un tipo de conocimiento que se queda en torno a las cosas, en lo relativo, frente al método de la intuición, que genera un tipo de conocimiento que penetra en las cosas. El primer tipo de conocimiento depende de la perspectiva de quien mira las cosas y depende fundamentalmente de los símbolos por los que se expresa; el segundo tipo no depende de ningún punto de vista en tanto que se pretende captar al objeto sin apoyarse en ningún símbolo.²⁸ Bergson estima que el razonamiento conceptual sólo nos entrega una imagen imperfecta de las cosas; aunque lo considera útil a los propósitos de la vida práctica, considera que sólo nos otorga una representación parcial de los objetos y que no es capaz de entregarnos el conocimiento de las cosas tal como estas son, sino sólo como nos las representamos. Básicamente en esto radica la crítica de Bergson al símbolo y al lenguaje conceptual en tanto que representación de las cosas.²⁹ La experiencia de nuestro contacto con las cosas está mediada por el

²⁵ Esto lo afirma Bergson en la primera de dos conferencias pronunciadas en la Universidad de Oxford sobre la percepción del cambio en mayo de 1911, en: Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, p. 129 (Mis negritas).

²⁶ Bergson, “Sobre el planteamiento de los problemas”, en: *El pensamiento y lo moviente*, p. 35.

²⁷ Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, p. 130.

²⁸ Cfr. “Introducción a la metafísica”, en *El pensamiento y lo moviente*, pp. 147-148.

²⁹ Bergson dedica toda la lección del 5 de diciembre de 1902 dictada en el Collège de France a explicar el fundamento de lo que él entiende por conocimiento absoluto e interior de las cosas en oposición al conocimiento relativo del análisis, esta lección da paso a que el 12 de diciembre analice el papel del lenguaje

lenguaje y se corre el riesgo de que la experiencia se quede en el nivel del lenguaje, es decir, que el lenguaje sustituya a la experiencia de la realidad. Por otra parte, el método de la intuición implica que para conocer un objeto completamente se tiene que conocer de manera interna y no sólo en su periferia; esto implica un esfuerzo peculiar, pues se necesita coincidir con el objeto, es decir, esforzarse por captar el objeto tal como es –¿Cómo se me presenta?–, sin la interposición de conceptos. De este modo Bergson define a la intuición como “*la simpatía por la cual uno se traslada al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable*”.³⁰ La metafísica, entendida al modo de Bergson, aspira justamente a poseer la realidad de manera absoluta, ir más allá de lo relativo y colocarse en el interior de la realidad, aspira a “[...] *captarla, en fin, fuera de toda expresión, traducción o representación simbólica*”.³¹ De esta forma la intuición filosófica es fundante de la metafísica, es la base epistémica de la metafísica que le permite obtener del mundo una visión unitaria opuesta a la fragmentariedad de la perspectiva del análisis. El error que ha cometido Kant, según Bergson, es pensar la intuición como algo que está fuera del dominio de los sentidos y de la conciencia,³² de modo que la idea de una intuición filosófica de Bergson se contrapone a la noción kantiana de intuición intelectual, contraposición que le permite a Bergson delimitar el objeto de estudio de la metafísica.

Tomando la palabra ‘inteligencia’ en el sentido más amplio que Kant le da, podré llamar ‘intelectual’ a la intuición de que hablo. Pero preferiría denominarla ‘supraintelectual’, porque he creído oportuno restringir el sentido de la palabra ‘inteligencia’ y reservar este nombre para el conjunto de facultades discursivas del espíritu, originalmente destinadas a pensar la materia. *La intuición tiene por objeto el espíritu.*³³

El objeto de la metafísica será el espíritu, siendo la intuición el único modo de conocimiento del mismo. Bergson diferencia dos ámbitos de operación del pensamiento: por un lado, la inteligencia opera mediante el análisis en el ámbito de la ciencia –y la ciencia manipula la materia–; por otro lado, la intuición opera en el ámbito de la metafísica, en el ámbito especulativo del espíritu. Esta distinción es decisiva respecto del método bergsoniano; al concederle preeminencia al espíritu sobre la materia, también le concede

y sobre todo la característica del signo como generalización de las cosas e instrumento de análisis (Cfr. Bergson, *Historia de la idea del tiempo*, pp. 23-62).

³⁰ Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, p. 150.

³¹ Loc. Cit.

³² Cfr. *Ibid.*, p. 119.

³³ Bergson en Chevalier, *Conversaciones con Bergson*, p. 54 (mis cursivas).

preeminencia a la temporalidad sobre la espacialidad; la relación de la conciencia con el tiempo es entonces fundamental para el despliegue conceptual que tiene su centro neurálgico en la idea de *duración*.

El esfuerzo de la filosofía consistirá en no proceder de manera analítica, intelectual o conceptual, del modo en que la ciencia lo hace; con esto se pretende evitar realizar generalizaciones y abstraer las características comunes de las cosas fijándolas en el lenguaje que empaña la experiencia de contacto con éstas. Aunque la metafísica no puede desembarazarse de los conceptos totalmente, es necesario dotar de un lenguaje más flexible a esta disciplina para poder comunicar la intuición que la funda.

Frédéric Worms puntualiza que la doctrina metafísica de Bergson plantea dos problemas interrelacionados, uno de ellos es el objeto y método propios de la metafísica, y el otro es la relación que la metafísica mantiene con la ciencia. Dado que el objeto de estudio y el método son distintos, el punto de encuentro entre metafísica y ciencia no se da ni en la intuición, ni en la inteligencia o en algún grado intermedio entre estas dos facultades del pensamiento, sino en la noción de experiencia.³⁴ Si bien la experiencia es una noción central en la filosofía de Bergson, no resulta fácil comprender qué es lo que entiende y expresa al referirse a ella. Esto se debe en gran medida a que el autor no da una definición explícita de experiencia, sino que —como sucede con la mayoría de los conceptos centrales de su sistema— se va configurando indirectamente el alcance del concepto y su importancia en función de la operación de otros conceptos con los que mantiene un juego permanente, principalmente con el de temporalidad. Con la palabra juego me refiero al movimiento continuo del sentido del concepto, es decir, el significado del término experiencia no es unívoco y estático, sino que se va enriqueciendo en base a la relación que ésta mantiene y va desarrollando con el objeto de estudio que se perfila en cada texto. En este sentido entiendo que el concepto de experiencia en el contexto del sistema bergsoniano es un concepto vacío que se va llenando en el abordaje de los problemas. Por ejemplo, en *El ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, la conciencia de la duración es la *experiencia* primaria y fundante de la idea de un *yo* que dura. Conuerdo con Miguel Ruiz Stull cuando afirma que “[...] lo *inmediato* dado por duración, en duración a la experiencia, es la génesis de todo lo heterogéneo, todo lo diverso y del todo en variación diferenciada

³⁴ Cfr. Worms, Frédéric, *Le vocabulaire de Bergson*, p. 12.

cada vez de sí misma: esto es una totalidad abierta y no cerrada por y en sus componentes como es el caso del espacio”.³⁵ La idea de experiencia estará íntimamente ligada a la idea de intuición como contacto directo con las cosas y a la idea de la *duración* en tanto que abre a diversidad de elementos heterogéneos de modo simultáneo en el acto simple de la intuición. Esto implica que no existe ‘La experiencia’, sino diversidad de experiencias entendidas como mixtura y heterogeneidad inmediatas. Debo recalcar la importancia del criterio de *inmediatez* para el método bergsoniano como elemento probatorio de evidencia y validez. En este sentido, la intuición se constituye como experiencia fundamental de la metafísica; es por eso que Bergson llama a la metafísica una *experiencia integral*.³⁶ Frente a la experiencia ofrecida por el conocimiento analítico de la ciencia, está la experiencia otorgada por el conocimiento intuitivo de la metafísica.

Para poder entender la relación que Bergson plantea entre ciencia y metafísica debemos situarnos en el horizonte epistemológico de finales del siglo XIX. Bergson dialoga con el positivismo imperante en su época con los elementos que éste le proporciona.³⁷ Para el positivismo, el campo de visión de la realidad es el ámbito de la experiencia entendida como evidencia empírica; dicha experiencia es válida si es verificable y reproducible, susceptible de repetirse independientemente del sujeto que la lleve a cabo. El sujeto de investigación del positivismo debe despojarse de su subjetividad (sentimientos, emociones) para poder adoptar una posición *neutral* ante la realidad, para poder distanciarse críticamente de la realidad y verla *desde afuera*, de tal modo que los valores propios del sujeto no afecten los resultados de la experimentación. El ataque del positivismo a los planteamientos metafísicos tradicionales corresponde a la exigencia de fundar toda reflexión sobre datos empíricos, o en su defecto que dicha reflexión no pueda ser refutada por datos empíricos. Estos datos son de carácter externo, entendidos como fundamentalmente *objetivos*. Lo que Bergson pone en la palestra es la posibilidad de reivindicar la experiencia fundada en la subjetividad como generadora de conocimiento

³⁵ Ruiz Stull, *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*, p. 41.

³⁶ “La metafísica no tiene nada en común con una generalización de la experiencia y, sin embargo, podría definirse como la experiencia integral” (Bergson, “Introducción a la metafísica, en: *El pensamiento y lo moviente*, p. 185”).

³⁷ “Este rasgo de asimilación del positivismo, única forma posible de su superación, es característico de Bergson en el mismo sentido que lo es el ‘positivismo absoluto’ de Husserl; por él no se reduce la filosofía bergsoniana a una mera repetición de las fantasías románticas, sino que es, desde su raíz, un nuevo método y una nueva orientación” (Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Tomo I, p. 199).

válido análogo al conocimiento científico. Una experiencia fundada también en datos, pero en datos inmediatos de la subjetividad. Si se pretende analogar la experiencia externa de la ciencia positivista y la experiencia metafísica interna del bergsonismo no se puede soslayar un problema que parece irresoluble: ¿la experiencia metafísica es irrepetible?³⁸ Y en todo caso habrá que hacer la pregunta sobre si la experiencia metafísica es comunicable y reproducible.

En este sentido la metafísica no se entiende como disciplina de la experiencia en abstracto, de las experiencias posibles y generables conceptualmente, sino que se monta en las experiencias concretas procurando que los *datos inmediatos* fundamenten dichas experiencias. La metafísica entendida de este modo no irá de los conceptos a las cosas, como si éstas debieran encajar en los conceptos ya hechos, sino que se retoma el camino inverso, se va de las cosas a los conceptos; sin embargo, dicha conceptualización no aspira a una generalización permanente, pues esto equivaldría a estatizar la realidad. Los conceptos analíticos e intelectuales remiten a lo que *es*, no a lo que está *siendo*, por eso se necesita crear conceptos más plásticos, más flexibles, que permitan acceder a aquello dinámico que está en el fondo del conjunto de las cosas. Este contacto con las cosas que prescinde de toda representación lingüística o simbólica es lo que constituye en *hechos* indiscutibles los datos inmediatos que dotan de evidencia y de certeza.³⁹ Así nos lo confirma el autor al asegurar que la novedad del método que propone para la metafísica “consiste en avanzar tan lejos como sea posible, llevado por la experiencia, por la vía de las realidades espirituales, pero sin sobrepasar la experiencia”.⁴⁰ La experiencia como contacto inmediato de la conciencia tanto de las cosas materiales como con su flujo propio, será para

³⁸ “Nous pensons quant à nous qu'il y a des divergences fondamentales entre les métaphysiciens, qui ne sont pas seulement des divergences d'expression, mais des divergences de vision. Nous aurons une autre question à résoudre, pour autant qu'on puisse la résoudre, c'est la question de savoir si l'on peut dire que l'expérience métaphysique, par opposition à l'expérience scientifique, est essentiellement non susceptible de répétition. L'expérience scientifique est quelque chose où n'importe qui, pour ainsi dire, peut se substituer à n'importe qui; elle est essentiellement répétable. Est-ce que l'expérience métaphysique est essentiellement irrépétable ?” (Wahl, Jean, *L'expérience métaphysique*, p. 8).

³⁹ “Lo que parecería querer decirnos Bergson, a mi modo de ver, es que todos estos fenómenos psicológicos *son datos*: eso es lo *común* a todos. A su vez, dato es sinónimo de *hecho*. La filosofía como la ciencia de las ciencias, también trabajaría con hechos. Y —de los hechos que tengo plena certeza, porque son claros y distintos—, de todos ellos, puedo decir que son *reales*. Así operó el salto metodológico cartesiano. Pero análogo salto lo encontramos en la intuición bergsoniana. En ambos filósofos la certeza como estado de ánimo aleja la duda y es el punto de partida del filosofar” (Suarez, A., “Los sentidos internos en los textos y en la sistemática tomista”, p. 28).

⁴⁰ Chevalier, Jacques, *Conversaciones con Bergson*, p. 106. Esto le ha valido el epíteto de *espiritualismo empirista* a su propuesta metafísica.

Bergson fuente de certeza, de claridad y distinción entre la naturaleza del espíritu y la materia.

Cuando Bergson afirma que la metafísica pretende “llegar a ser la experiencia misma”,⁴¹ se refiere a que si se sigue el camino de las abstracciones conceptuales dadas por la inteligencia, puede que estas abstracciones sustituyan a la experiencia; es decir, que antes de experimentar concretamente algo se creen *velos* conceptuales que sean mediadores en la vivencia propia de dicha experiencia, sobre todo cuando el objeto que se trata de penetrar es fondo moviente de la vida.

La inteligencia, por medio de la ciencia que es su obra, nos entregará cada vez más el secreto de las cosas físicas; de la vida no nos da, ni por otra parte pretende darnos, más que una traducción en términos de inercia. Da vueltas alrededor, tomando desde fuera el mayor número posible de consideraciones sobre este objeto que atrae hacia ella, en lugar de entrar en él.⁴²

En el contexto de la vida, la relación de la inteligencia con el instinto es relevante para aclarar el carácter supraintelectual de la intuición que aglutina un uso específico de la sensibilidad y una comprensión compleja de la realidad.⁴³ Conviene ahora detenernos en esta cuestión para poder desplazar nuestra atención a la capacidad estética del hombre. De acuerdo con Bergson, no hay inteligencia en la que no se descubran huellas de instinto, ni instinto que no esté rodeado de una franja de inteligencia, es decir son complementarios en tanto que ambos están orientados en sentidos opuestos. A este respecto Bergson los entiende como dos tendencias de conocimiento y de acción;⁴⁴ mientras que la inteligencia “[...] es la facultad de fabricar objetos artificiales, en particular útiles para hacer útiles, y variar indefinidamente su fabricación”⁴⁵, el instinto difiere de ésta radicalmente puesto que se comprende como “la facultad de utilizar e incluso de construir instrumentos organizados”.⁴⁶ Se constituyen inteligencia e instinto como dos soluciones divergentes a la misma cuestión: satisfacer las necesidades de la vida. La divergencia radica en que “[...] la inteligencia está orientada hacia la conciencia; el instinto, hacia la inconciencia”.⁴⁷ Aquí la conciencia tiene relación directa con la acción; cuando hay una obstaculización del acto en

⁴¹ Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, p. 17.

⁴² Bergson, *La evolución creadora*, p. 591.

⁴³ Cfr. Ruiz Stull, “Intuición, experiencia y el tiempo en el pensamiento de Bergson”, p. 187.

⁴⁴ Cfr. Bergson, *La evolución creadora*, pp. 555-556.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 558.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 559.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 563.

el ser vivo, surge la conciencia, de tal forma que la conciencia se define como “[...] la luz inmanente a la zona de acciones posibles o de actividad virtual que rodea la acción efectivamente realizada por el ser vivo. Significa duda o elección”.⁴⁸ Así pues, en donde hay muchas posibilidades de actuar –más acciones virtuales– la conciencia es más intensa, mientras que allí donde no hay opciones, donde sólo hay una acción que realizar, la conciencia se vuelve nula. Los ejemplos predilectos de Bergson para ilustrar la conciencia anulada son el sonambulismo y el automatismo. Resumiendo, sólo en el ámbito de la libertad de elección emerge la conciencia, y en el ámbito de la necesidad la conciencia se nulifica. En el instinto hay pues una conciencia adormecida. Si éste pudiera desinteresarse de la acción a la que está íntimamente ligado, entonces podría despertar cierto grado de conciencia y devendría en *intuición* logrando captar al interior de la vida misma toda la novedad y riqueza de matices que ésta presenta. De esta manera el instinto ya desinteresado, consciente de sí mismo, sería capaz de reflexionar sobre su objeto y de ampliarlo indefinidamente; en otras palabras, el instinto convertido en intuición se volcaría al espíritu y no a la materia. De este modo la intuición es supraintelectual en tanto se sitúa en el nivel de la conciencia, al que naturalmente es propensa la inteligencia, que remonta el camino natural del instinto para situarse conscientemente en el interior de la vida.

Que un esfuerzo de este género no es imposible, lo demuestra ya la existencia, en el hombre, de una facultad estética al lado de la percepción normal. Nuestro ojo percibe los rasgos del ser vivo, pero yuxtapuestos unos a otros y no organizados entre sí. La intención de la vida, el movimiento simple que corre entre líneas, que las enlaza unas a otras y les da una significación, esto se le escapa. Dicha intención es lo que el artista trata de aprehender colocándose en el interior del objeto por una especie de simpatía, abatiendo, por un esfuerzo de intuición, la barrera que interpone el espacio entre él y su modelo. Es verdad que esta intuición estética, como por lo demás la percepción exterior, no alcanza más que lo individual. Pero puede concebirse una investigación orientada en el mismo sentido que el arte y que tuviese por objeto la vida en general, lo mismo que la ciencia física, siguiendo hasta el fin la dirección señalada por la percepción exterior, prolonga en leyes los hechos individuales. Sin duda, esta filosofía no obtendrá nunca de su objeto un conocimiento comparable al que la ciencia tiene del suyo.⁴⁹

En este pasaje se pone de manifiesto que sensibilidad y vida aparecen entreveradas en el esfuerzo realizado por la intuición, que nos remite siempre a una experiencia de lo individual y singular, opuesta a la labor de la inteligencia. En este aspecto radica la afinidad

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 563.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 591.

entre el arte y la filosofía,⁵⁰ al poner en suspensión a la acción, se pueden observar las virtualidades y posibilidades propias de la vida, y así captar la duración en el devenir de lo real. Se entenderá entonces el carácter contemplativo de la intuición emotiva, al encontrarse con las cosas sin los velos interpuestos por la acción que reclama la vida útil. Como veremos más adelante, la percepción habitual está en relación con las acciones posibles que me sugieren los objetos presentes, es decir, se prevé la acción inmediata con respecto a los objetos. En el caso del arte y de la metafísica como la entiende Bergson, la percepción implicada en el acto de intuición no nos prepara para la acción. La vida socialmente pautada reclama obtener de los objetos una impresión útil y reaccionar apropiadamente,⁵¹ de esto se desprende que la distracción del artista es un rehusarse a la vida social que no permite ver las cosas tal como éstas son.⁵²

Si bien Bergson considera como exigencia conocer las cosas mismas como éstas son, alejándose del aspecto social de la vida, no debemos confundir este planteamiento con el que desarrolla la fenomenología de corte husserliano.⁵³ Existe una diferencia fundamental entre el planteamiento bergsoniano y el de la fenomenología del siglo XX, que radica en la concepción de la conciencia: mientras que para la fenomenología es fundamental la intencionalidad de la conciencia para describir el proceso de las relaciones entre sujeto y objeto,⁵⁴ en Bergson no hay tendencia de la conciencia hacia las cosas, como si ésta las iluminara haciéndolas parte de su campo de visión, sino al contrario, son las cosas las que se presentan a la conciencia con su propia luz. Estoy de acuerdo con Miguel Ruiz Stull cuando afirma que

Para Bergson las cosas son luminosas por sí mismas, sin nada que las alumbre: toda conciencia *es* algo, se confunde con la cosa, es decir, con la imagen de luz [...] En este aspecto, la divergencia entre Bergson y la fenomenología es radical, ya que la conciencia

⁵⁰ “Hablo de un desprendimiento natural, innato a la estructura del sentido o de la conciencia que se revela al punto de manera, en cierto modo virginal, de ver, oír o pensar. Si este desprendimiento fuese completo, si el alma no se adhiriese a la acción por ninguna de sus percepciones, sería un alma de artista como aún no ha habido en el mundo” (Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de la comicidad*, p.196).

⁵¹ Cfr. *Ibid.*, p. 192.

⁵² “Entre la naturaleza y nosotros, ¿Qué digo?, entre nosotros y nuestra propia conciencia viene a interponerse un velo; que es muy tupido para el artista y el poeta; ¿Qué hada ha tejido este velo? ¿Qué impulso la guió?” (Loc. Cit.).

⁵³ Así lo hace Mario Ciudad cuando analoga el desinterés del artista que Bergson describe con la actitud natural de Husserl (Cfr. Ciudad, Mario, “Bergson y Husserl: diversidad en la coincidencia”, pp. 149-159).

⁵⁴ Cfr. Montero Anzola, Jaime, “La fenomenología de la conciencia en E. Husserl”, p. 134.

por definición siempre estará dada por la materia fluctuante, flujo variable del conjunto de imágenes.⁵⁵

Respecto a esta incompatibilidad del bergsonismo y la fenomenología, Maurice Merleau-Ponty ejerce una crítica a lo que considera la incapacidad de Bergson de ver el ser propio de la conciencia, o sea su estructura intencional, ya que afirma que la crítica que Bergson realiza es contra el idealismo subjetivo, no el idealismo trascendental.⁵⁶ De acuerdo con Merleau-Ponty, la conciencia es impensable sin el cuerpo, ya que es el cuerpo el que ancla a la conciencia en el presente –es decir el presente es corporal–. Si la percepción se entiende como una anticipación que el cuerpo realiza con respecto a las cosas en vista a una acción utilitaria, entonces cabe interpretar que hay una intencionalidad del cuerpo.⁵⁷ A decir de Merleau-Ponty, Bergson sustituye el realismo de los científicos por un tipo de realismo fundado en una preexistencia del ser total del cual la conciencia elige lo que le sirve para la realización de una representación. Bergson da por sentado que el *esse* está constituido independientemente de las conciencias concretas, el *percipi* (mi percepción concreta) es sólo un recorte del *esse* que realiza la conciencia. Por ello Merleau-Ponty afirma que el *percipi* es deducido del *esse*. Cuando Bergson afirma que una imagen puede ser sin ser percibida es porque la percepción es un sucedáneo de la cosa en sí, una representación virtual de la cosa que es independiente de la conciencia. Esta posición discursiva es, en palabras de Merleau-Ponty, la causante de la ceguera de Bergson y el origen de la imposibilidad de plantear un *cogito*, pues el sujeto no se considera como punto de partida del conocimiento; Bergson se sitúa en el ser y en este introduce el recorte perceptivo. Por lo anterior Merleau-Ponty señala que Bergson no distingue entre la conciencia y el objeto de conciencia.⁵⁸

De esta forma, la percepción bergsoniana no aporta nada a la realidad, sino que elimina lo que no le es útil a la conciencia. Esto se ve claramente en el desarrollo hipotético de la percepción pura y de la memoria pura en *Materia y memoria*, cuestión altamente

⁵⁵ Ruiz Stull, *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*, p. 97.

⁵⁶ Cfr. Merleau-Ponty, *La unión del alma y cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson*, p. 94.

⁵⁷ Cfr. *Ibíd.*, p. 95.

⁵⁸ Cfr., *Ibíd.*, p. 94.

problemática que se oscurece aún más con la noción de imagen que emplea Bergson en dicho texto.⁵⁹

La categoría de experiencia en Bergson es fundamental, es el ámbito de contacto de la conciencia con la realidad, sin intermediarios. La experiencia tendrá un doble despliegue: se entenderá como visión, contacto o percepción en general si se trata de la representación de un objeto material y, por otro lado se entenderá como intuición cuando se refiere al espíritu.⁶⁰ El sentido que Bergson le otorga a la metafísica no la hace contradictoria con la ciencia como algunos autores opinan; el punto de contacto entre ambas es la experiencia. En el caso de la ciencia, se tiene que cumplir una serie de esfuerzos intelectuales que progresivamente van configurando las condiciones de experimentación; en el caso de la metafísica se aspira a partir de la vivencia inmediata de la experiencia tal como se presenta a la conciencia, sin intermediarios que preconfiguren a la experiencia. De esta forma, puedo decir que aunque la ciencia y la metafísica coinciden en la experiencia, se bifurcan los caminos de ambas disciplinas, precisamente por los métodos empleados en ambas (uno analítico-discursivo, otro intuitivo). La materia, el movimiento y la vida, son tratados por el método científico como realidades mecánicas que se pueden descomponer y recomponer para así asimilarlas. Al hacer esto las ciencias estatizan esa parte de la realidad que estudian, y al estatizarla la comprenden como una cosa hecha, ya consumada, que no cambia. Bergson no se opone a este modo de estudiar la realidad, sino que piensa que es un modo de conocer que se sitúa y permanece en lo superficial de lo real. Será necesario complementar el conocimiento discursivo que nos da la ciencia, con un conocimiento que nos permita acceder por debajo de dicha superficie, de cosas hechas, que logre apresar la realidad haciéndose, fluyente en el tiempo, imposible de descomponer en sus partes, puesto que dicha realidad no tiene distinciones o separaciones cuantitativas. Así pues, el único modo de acceder a dicho fondo profundo de lo real es *coincidiendo simpáticamente* con él. Bergson asume para el desarrollo de la metafísica un método que tiene como fuente de certeza la inmediatez de la intuición; no obstante, la intuición bergsoniana no es de carácter

⁵⁹ Lo que le interesa a Bergson en la consideración hipotética, de derecho o de ficción, en torno a la existencia de una percepción pura, sustraída de toda actuación e intervención de la memoria, no es sino dar consistencia a una noción de materia, en cuanto conjunto de imágenes, más allá de una conciencia que le daría realidad: esto es nuevamente todo lo inverso de la idea de intencionalidad en fenomenología (Ruiz Stull, *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*, p. 122).

⁶⁰ Cfr. Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, p. 49.

intelectual –como la intuición de Husserl– o volitivo –como la intuición de Dilthey–, sino de carácter emotivo. Dicha intuición, que tiene como correlato los objetos, no tiene como finalidad apresar su *eidos*, sino su valor.⁶¹ La intuición bergsoniana intenta captar lo que subyace a todos los objetos: el movimiento, no un movimiento local, sino un movimiento interno a todo lo existente, y sólo se puede simpatizar con dicho movimiento internándose en él, siguiendo su pulso y sintiendo lo fluyente y cambiante. Frente a la captación de dicha intuición está la cuestión de las posibilidades de comunicarla sin el uso de conceptos o definiciones, pues hacer esto implica estatizar e inmovilizar, y se termina por no comunicar la intuición sentida. Para Bergson los modos de expresión del arte son más adecuados para comunicar esta intuición emotiva que experimenta también el filósofo. La expresión filosófica, entendida de este modo, debe echar mano de la metáfora literaria, de la sugestión de las artes pictóricas o de la música como instrumento de comunicabilidad de la intuición. Bergson mismo ejerce la escritura procurando llevar al lector por medio de metáforas y sugestiones de carácter artístico, con la finalidad de que el lector verifique la intuición que el autor vivió y sintió antes que él. Lo anterior me lleva a la pregunta por la relación entre la metafísica y el arte.

1.1.2 Metafísica y arte

Como se ha visto en el apartado anterior, el campo de acción de la inteligencia no es el mismo que el de la intuición; la inteligencia está volcada a la manipulación de las cosas materiales –con un fin utilitario–. Es en la experiencia entendida como percepción utilitaria en la que actúa dicha facultad, en el ámbito de la espacialidad, es decir, en una experiencia cuantitativa. Por otro lado, la intuición está volcada a lo que hay de duración, primero en la conciencia, después en las cosas con las que la conciencia es capaz de coincidir; la intuición se mueve en el ámbito de la temporalidad, es decir, en la experiencia cualitativa y heterogénea de la realidad.

⁶¹ Cfr. García Morente, *Lecciones preliminares de Filosofía*, pp. 27-39.

Metafísica y arte tienen su punto de coincidencia en la intuición y “para la intuición lo esencial es el cambio”.⁶² En el pensamiento de Bergson se puede entender a la intuición en un primer momento como un reconocimiento de la conciencia en tanto *yo que dura*, como una certeza indubitable que confirma la inmediatez de la experiencia interna;⁶³ se trata pues de una introspección en la que se logra un contacto directo de la conciencia con la duración interior. En un segundo momento, la intuición trasciende la condición subjetiva y sale al encuentro de las cosas materiales –que manifiestan un mínimo de duración– para penetrar en ellas accediendo a lo que tienen de íntimo; la intuición se constituye en conocimiento inmediato absoluto que posibilita una comprensión del mundo.

El acto fundante de la metafísica bergsoniana es la intuición de la duración. Incluso en la percepción de las cosas materiales, su tendencia es recuperar de la realidad material el cambio que subyace a la misma –o el que ésta sugiere–. De este modo el movimiento propio de la conciencia coincide con el movimiento que subyace en la realidad material, por y en el acto simple de la intuición emotiva.

Pero el universal material, en su conjunto, *hace esperar* a nuestra conciencia; espera él mismo. O tiene duración, o es solidario de nuestra duración. Que se adhiera al espíritu por sus orígenes o por su función, en un caso como en otro depende de la intuición por todo lo que contiene de cambio y de movimiento reales.⁶⁴

Dicho movimiento es para Bergson substancial en su sentido etimológico, en tanto que *está debajo*, es lo que permanece. Evidentemente, dicha permanencia no implica inmutabilidad, sino todo lo contrario; los objetos cambian, mutan, se degradan, lo que realmente se mantiene es el cambio en su continuidad e irreversibilidad. Por medio de esta intuición emotiva el filósofo francés pretende la obtención de un conocimiento inmediato y absoluto del fondo metafísico de lo que él llama el *universo material*; es así como se propone superar el conocimiento objetivo por medio de lo que Leonardo Polo llama transobjetividad,⁶⁵ que en el caso de Bergson consiste en entender al conocimiento objetivo como válido, aunque limitado, apelando a la intuición para captar a través de los objetos lo que está siendo allende a los mismos. En términos de Polo, Bergson pretende de esta

⁶² Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, p. 33.

⁶³ “En esta primera concepción, no hay en rigor más que intuición de sí mismo. La intuición será, pues, un conocimiento del yo, o sea, de una parte limitada de lo real. Si se extiende a algo distinto del yo, será mediante una serie de dilataciones” (Merleau-Ponty, *La unión del alma y cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson*, pp. 126-127).

⁶⁴ Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, p. 32.

⁶⁵ Cfr. Polo, *Presente y futuro del hombre*, pp. 162-189.

manera abandonar el límite mental del conocimiento objetivo, dicho límite es la presencia de los objetos, aunque se corre el riesgo de caer en un irracionalismo insalvable, como en el caso del voluntarismo. En el caso de Bergson ir más allá de lo objetivo no implica que no se conoce nada, sino que se pretende llegar al conocimiento íntimo del fondo imperceptible que subyace en los objetos controlando actos superiores a la inteligencia en lugar de controlar las operaciones intelectuales;⁶⁶ tal es el sentido que Bergson le da a su intuición emotiva al agregarle el epíteto de *supraintelectual*. Resumiendo lo anterior, el conocimiento discursivamente equivale a conocer solamente el objeto mismo, implica estatizarlo al descomponerlo en cada una de sus partes para observarlo por medio del análisis y generalizar lo estudiado en dicho objetos para aplicar dichas generalidades a una serie de objetos similares. Cuando se comprenden los procesos del conocimiento discursivo, es decir del conocimiento de los objetos, se puede ir más allá de dichos procesos por medio de un acto simple de intuición en el que nos instalemos ya no en la periferia del objeto sino que, por decirlo de alguna manera, atravesemos al objeto para lograr *sentir* el movimiento real que ha sido estatizado por el conocimiento discursivo.

Por lo anterior, también se puede entender el carácter sensible de la intuición emotiva, ya que es necesario que entren en juego los sentidos y que el sujeto se ponga en presencia de los objetos; es decir que esta intuición espiritual emotiva tiene como base en primer momento una serie de intuiciones sensibles pues, aunque parezca obvio, como es el caso de los matices de colores en una obra pictórica, es necesario que hayamos experimentado previamente la sensación de dichos colores, es decir haber tenido intuiciones sensibles de estos colores. Antes de que el cambio o matiz de color en una pintura nos sugiera un movimiento, como por ejemplo en la gama de matices de los colores azul, gris, blanco y anaranjado que nos sugieren el movimiento del agua –por ejemplo– en la pintura *Impresión, sol naciente* de Claude Monet.

Ver el mundo en clave de duración implica que el espíritu capta lo que hay de movimiento en las cosas, pero lo capta en la experiencia concreta, a modo de vivencia. Esto debido a que esta experiencia de la temporalidad está enraizada en la sensibilidad. Al captar el movimiento de las cosas se tiene contacto con lo que está *siendo*, de modo que al captar intuitivamente un objeto material se participa del “[...] progreso por el cual pasa de una

⁶⁶ Cfr. *Ibíd.*, pp. 189-195.

posición a otra, progreso que es el movimiento mismo”.⁶⁷ En el ámbito de la vida, Bergson no sólo se referirá al progreso como un movimiento local –de un lugar a otro–, sino al movimiento interno de los seres orgánicos. En la percepción de las cosas materiales se ve reflejado el contacto del espíritu con la materia –la coincidencia del movimiento de la conciencia con el movimiento de la realidad mencionado líneas arriba–. De acuerdo con lo anterior, me permito interpretar que tanto la intuición metafísica como la intuición artística tienen en común el hecho de que el espíritu se vuelca a las cosas, las penetra y capta el movimiento que en ellas hay. Más aún, diría que el espíritu, además de captar el movimiento, es capaz de sugerir movimiento por medio de la transformación –o incluso deformación– de la materia.

Por lo tanto afirmo que la intuición de la duración es el germen tanto de la metafísica como del arte, pero es importante destacar una diferencia cardinal que hace que ambas disciplinas sigan derroteros distintos: la experiencia artística permanece apegada a su estatuto sensible, pre-reflexivo e intuitivo. La experiencia metafísica –que Bergson pretende analogar a la experiencia científica– sí necesita hacer comunicable conceptualmente la intuición que le da origen para hacerla inteligible. En otras palabras, la intuición metafísica tiende a la intelectualización para poder comunicarse, no puede desembarazarse de conceptos puesto que necesita mantener un diálogo constante con las ciencias y éstas se expresan por medio de conceptos artificiales que les permiten mayor precisión; no obstante, Bergson propone flexibilizar los conceptos de la metafísica –apelando a la expresión artística– para posibilitar la remisión a la intuición originaria de los sistemas filosóficos; de no ser así se corre el riesgo de realizar una abstracción de la experiencia de tal modo que se quede la reflexión en el ámbito de los puros símbolos artificiales totalmente desapegados de la experiencia metafísica y de la intuición que la origina.

Así lo afirma Bergson en *La introducción a la metafísica* al exponer el conflicto entre el acto simple de la intuición que da origen a un sistema filosófico y la complejidad de su expresión asida al lenguaje conceptual:

O la metafísica no es más que un juego de ideas, o bien, si es una ocupación seria del espíritu, es necesario que ella trascienda los conceptos para llegar a la intuición. Ciertamente los conceptos le son indispensables, pues todas las otras ciencias trabajan, por

⁶⁷ Bergson, *La evolución creadora*, p. 572.

lo común, sobre conceptos, y la metafísica no podría pasarse sin otras ciencias. Pero sólo es propiamente ella misma cuando rebase el concepto, o por lo menos cuando se libera de los conceptos rígidos y totalmente hechos para crear unos conceptos bien diferentes a los que manejamos habitualmente; quiero decir de unas representaciones flexibles, móviles, casi fluidas, siempre prestas a moldearse sobre las formas huidizas de la intuición.⁶⁸

En consecuencia, Bergson propone revisar el lenguaje de la metafísica y de este modo desmontar los conceptos estables *totalmente hechos* que estatizan la visión del movimiento originariamente en el acto mismo de la intuición. De este modo, al reconfigurar el lenguaje también se reconfigura la comprensión de la experiencia concreta que es coetánea a dicha intuición; así se pretende acceder a ella dinámicamente siguiendo la movilidad que subyace al encuentro con el objeto: lo moviente de lo real. Este aspecto cualitativo es lo que busca poner de relieve Bergson cuando se refiere a los conceptos flexibles de la metafísica, que deben ayudar a rebasar a los conceptos estáticos de la ciencia que generalizan la experiencia concreta. A este respecto concuerdo con Miguel Ruiz cuando asevera que

El papel de la intuición cobra así su relevancia esencial: la experiencia habitual ha de ser reconfigurada para captar la movilidad esencia que define lo real, a través de un continuo desmontaje de los conceptos estables que intentan traducir estáticamente los dinamismos propios del continuo cambio que se discierne en sus concomitancias o virtualidades, el todo moviente de lo real.⁶⁹

En lo que respecta al arte, la visión que éste nos otorga de la realidad es dinámica. La riqueza del arte radica en la capacidad de expresar su intuición fundante de un modo más inmediato a la sensibilidad; de este modo, logra el arte transmitir una experiencia semejante a la que el artista experimentó en el instante en que percibió el mundo en su devenir. Una experiencia intuitiva de la duración no puede ser idéntica a otra, incluso si es el mismo sujeto el que las experimenta; en este sentido, se puede aseverar que es irrepetible, que no hay identidad entre una experiencia de la duración y otra, aunque sean contiguas. Esta heterogeneidad de la duración no permite que hablemos de repetición en las experiencias, sino que torna más adecuado hablar de semejanza.

⁶⁸ Bergson, *La evolución creadora*, pp. 155-156.

⁶⁹ Ruiz Stull, *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*, p. 22.

De acuerdo con lo anterior, el arte no aspirará a reproducir experiencias idénticas,⁷⁰ sino más bien sugerirá experiencias ejemplares que se asemejarán a una multitud de experiencias habituales que posibilitarán la adhesión de los espectadores a través de su estrato sensible, libre de abstracciones conceptuales. Un concepto construido y constituido como unívoco es idéntico a sí mismo, y al aplicarlo a una diversidad de objetos se está también aplicando la medida de la identidad al hacerlos entrar a todos en el mismo concepto. La expresión artística puede ayudar a la metafísica a escapar al riesgo de generalizar las experiencias concretas.

Un cierto matiz de rojo puede ser idéntico a sí mismo en todos los objetos donde se encuentre. Lo mismo se diría de dos notas de una misma altura, de una misma intensidad y de un mismo timbre. Además, con razón o sin ella, nos sentimos encaminarnos a elementos o a acontecimientos idénticos, a medida en que profundizamos más la materia y que resolvemos la química en física, la física en matemática. Ahora bien, por mucho que la lógica simple pretenda que la semejanza es una identidad parcial, y la identidad una semejanza completa, la experiencia nos dice otra cosa. Si se cesa de dar a la palabra «semejanza» el sentido vago y, en cierto sentido, popular en que lo tomábamos al principio; si se intenta precisar «semejanza» por una comparación con «identidad», se encontrará, a nuestro parecer, que la identidad es del *geométrico* y la semejanza es de lo *vital*. La primera se refiere a la medida, la otra es más bien del dominio del arte.⁷¹

Para Bergson la relación íntima entre el arte y la metafísica radica en que ambas disciplinas comparten como base a la intuición emotiva. Lo mismo la pintura que la música buscan manifestar lo moviente de lo real, con signos distintos, no obstante la expresión de la intuición de lo moviente y, en última instancia, de la duración está de fondo. Incluso en la poesía, que tiene su asidero en el lenguaje conceptual, lo que se dice no es idéntico al referente semántico del lenguaje; se dicen otras cosas a través de lo conceptual, se producen metáforas, imágenes, y su significación dista en mayor o menor medida de lo que el lenguaje habitual transmite. Esto lo comprende muy bien Bergson cuando habla del ritmo del pensamiento al referirse al oficio del escritor, en el ejercicio literario

En realidad, el arte del escritor consiste sobre todo en hacernos olvidar que utiliza palabras. La armonía que este busca es una cierta correspondencia entre las idas y venidas de su espíritu y las de su discurso, correspondencia tan perfecta que, portadas por la frase, las ondulaciones de su pensamiento se transmiten al nuestro, y entonces las palabras, tomadas individualmente, ya no cuentan: no hay ya sino el sentido del movimiento que recorre las

⁷⁰ Como sí puede suceder en un régimen performativo de la imagen, en la que ésta adopta un carácter instrumental con fines extraestéticos en un contexto de consumo. En este contexto la obra de arte no tiene autonomía, su reproductibilidad y difusión constante le restan suficiencia ontológica (Cfr. Puelles Romero, Luis “Entre imágenes: experiencia estética y mundo versátil”, pp. 128 ss.).

⁷¹ Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, p. 56.

palabras, no hay sino dos espíritus que parecen vibrar directamente, sin intermediario, al unísono. El *ritmo* de la palabra no tiene, pues, otro objeto que reproducir el *ritmo* del pensamiento.⁷²

De esta manera, la literatura en este ejemplo en particular, y en general todas las expresiones artísticas son para Bergson los medios más adecuados para transmitir la intuición de la duración. La experiencia artística se vuelve experiencia ejemplar de la duración, que nos mantiene en el nivel de la sensibilidad, y que posibilita el conocimiento transobjetivo ya mencionado anteriormente, pero sin salir de la experiencia concreta que, dicho sea de paso, es única, irremplazable e irrepetible. Así se puede comprender el alcance, en su radicalidad, de una declaración realizada por el autor francés en una entrevista publicada por el diario *Paris-journal* el 11 de diciembre de 1910 al respecto de la relación entre el arte y la filosofía:

La filosofía, según mi concepto, se acerca más al arte que a la ciencia. La ciencia no da de la realidad más que un cuadro incompleto, o más bien fragmentario; aprehende lo real por medio de símbolos que son completamente artificiales. El arte y la filosofía únense, en cambio, por la intuición, que es la base común a ambos. Yo diría que la filosofía es un género, y las diferentes artes sus especies.⁷³

De esta declaración se puede deducir que –y utilizando una diferenciación metodológica muy usada por Bergson–, la intuición artística difiere en grado y no en naturaleza de la intuición filosófica, pues en ambos casos prima la emotividad. Contrario a la interpretación más aceptada, yo sostengo que Bergson no opone a la metafísica con la ciencia, sino pone en un polo a la ciencia y en el otro al arte, no obstante la filosofía, en concreto la metafísica entendida al modo del autor, tiene contacto con ambas en el ámbito de la experiencia concreta. En un primer momento la intuición necesita de la sensibilidad, para poder posteriormente *simpatizar* o coincidir con lo que hay de movimiento en los objetos; sólo después de este contacto inmediato con las cosas la metafísica podrá verbalizar la experiencia siguiendo las sugerencias del arte y, de este modo, dialogará con el conocimiento discursivo. Es en el ámbito del diálogo con las ciencias –posterior a la experiencia intuitiva y a la verbalización de la misma– en el que Bergson descalifica o contradice ciertas formulaciones desarrolladas por la ciencia de su época. La función de la

⁷² Bergson, *El alma y el cuerpo*, p. 31 (Las cursivas son mías).

⁷³ Fragmento de entrevista publicada en el diario *paris-journal* del 11 de diciembre de 1910 citada en: García Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, p. 22.

filosofía como género será la de posibilitar la experiencia de la duración metodológicamente, y la función de las artes como especies de la filosofía será la de expresar de manera más adecuada esta experiencia.

1.2. La intuición artística como intuición de la duración

El concepto de duración es fundamental en el proyecto filosófico de Bergson, es el concepto que soporta todo el entramado conceptual del bergsonismo; no obstante, esta idea fundamental no se desarrolla a manera de axioma pues, como tenemos la tendencia intelectual de aplicar conceptos espaciales al tiempo, no resulta ser evidente y por lo tanto requiere demostrarse, pero en términos eminentemente temporales. Por este motivo el filósofo francés no ofrece una definición o una fórmula que explique el sentido del término duración, sino que se va desplegando dicho sentido en relación con otros conceptos igualmente inacabados, cuya significación es muchas veces sugerida, no definida, y por consecuencia no está delimitada, es decir, no tiene límites fijados. Esta novedosa forma de repensar el tiempo en el sistema bergsoniano sustentará la explicación de conceptos importantes, tales como la conciencia, el hombre, la vida, la libertad, la percepción, la memoria y la sociedad. Es por lo tanto un concepto substancial en la obra de Bergson. En el contexto del presente estudio, me interesa seguir el hilo de la noción de duración en relación con la función del arte señalada en el apartado anterior. Para esto tomaré como referencia el interesante estudio que realizó Gema Muñoz-Alonso sobre el concepto de duración que presenta en diez apartados progresivos;⁷⁴ aunque no los retomaré en el mismo orden, servirán como esquema explicativo del alcance de este concepto complejo.

Como he mencionado en un apartado anterior, el criterio de inmediatez es relevante en tanto que es garantía de certeza, de igual forma la noción de duración está íntimamente ligada a la idea de conciencia. Aún sin ofrecer una definición de conciencia, Bergson la

⁷⁴ Cfr. Muñoz-Alonso, “El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto”, pp. 291-311.

considera como el dominio propio de la duración; precisamente en su primera obra, Bergson se refiere a la duración completamente pura como “la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores”.⁷⁵ De este modo la conciencia se erige como el ámbito privilegiado de la duración, y se introduce una nota constitutiva importante de la noción de duración de la que se derivan algunos otros atributos: la idea de sucesión, que implica una multiplicidad cualitativa, pues lo que se sucede es una serie de cambios cualitativos que no presentan contornos precisos, sino que se funden unos con otros y se confunden en un todo continuo, aunque heterogéneo. Ciertamente la duración es heterogeneidad pura gracias al cambio constante, y esto es así porque es pura cualidad; esto nos indica que en esta sucesión no hay repeticiones sino que cada momento es diferente al que le antecede y al que le sucede, por eso se considera como fuente de originalidad. De esto se deduce la irreversibilidad de la duración; esto es lo que Bergson llama *tiempo real*, en oposición al tiempo cuantificado de las matemáticas, pues aunque la duración es fundamentalmente diferencia, su heterogeneidad no nos permite distinguir clara y evidentemente un momento de otro –un antes y un después–, sino que se nos presenta como un flujo indivisible, por esto Bergson análoga a la sensación de la duración con el acto de escuchar una melodía, la continuidad de las notas musicales y los silencios es lo que nos da la impresión de simultaneidad cualitativa, de sucesión entre elementos heterogéneos, por sí misma una nota musical aislada carece del sentido que obtiene insertada en la sucesión de la melodía, aunque ocupe un momento fugaz al fundirse con el silencio o nota que le precede y le sucede, entonces la melodía se nos presenta como un proceso, y como tal imposible de descomponer. En la idea de duración el pasado es un elemento primordial, pues el tiempo nunca se mantiene idéntico a sí mismo, por lo que los momentos diferentes se conservan en un pasado que no es un mero receptáculo de éstos, sino que es dinámico, en el sentido de que la experiencia del ahora actual supone la experiencia de diversos ahora que no son actuales, es decir, que han pasado. Por esto Bergson asevera que “la duración es un progreso, continuo del pasado que corroe el porvenir y se dilata al avanzar”.⁷⁶ Así el pasado se considera como fuente de novedad y de

⁷⁵ Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, p. 77.

⁷⁶ Bergson, *La evolución creadora*, p. 442.

creación en el progreso continuo de la duración. Siguiendo con el símil de la melodía, se puede afirmar que cada nota musical cobra sentido y relevancia por su relación con las notas anteriores y de cierto modo dicha nota impulsa a las que le suceden, incluso la nota inicial de la melodía está impulsada por un silencio que le precede en el que de cierto modo ya está contenida dicha nota. De esta manera la conciencia capta la duración, pues vive el presente, con el recuerdo del pasado y la anticipación del futuro. Por eso capta inmediatamente a la duración como un absoluto, como un todo indivisible, heterogéneo e irreversible. De lo anterior se desprende que la estructura de la conciencia es también temporal, como lo sugería San Agustín al exponer las tres potencias del alma –memoria, entendimiento y voluntad–; sin conciencia del pasado no se puede poner atención al presente y no se puede proyectar voluntariamente –prever– el futuro.

Existe otra cuestión relevante en relación con la idea de duración que no he mencionado aún y en la que necesito demorarme un poco, a saber, la identificación de la libertad y la duración. Partiré de la premisa de que la libertad no es analizable, precisamente porque el acto libre es cualitativo y temporal, el acto libre tiene duración y es indivisible. Es manifestación del *yo* profundo, de la conciencia –ámbito privilegiado de la duración–; la libertad se entiende como una relación “del *yo* concreto con el acto que realiza”.⁷⁷ No es susceptible de análisis porque no es una cosa acabada sino un proceso, es la manifestación del tiempo concreto del individuo, y podría decir que es la exteriorización de la duración individual. En la *Evolución creadora* el autor afirma que es la luz de conciencia de la zona de acciones posibles, de actividad virtual; en dicho ámbito hay duda o elección, en otras palabras, la conciencia ilumina el ámbito de la libertad.

Si los actos libres emanan del *yo* que siente y piensa –yo profundo, en el que hay virtualidad, acciones posibles– y no del *yo* que obra –yo superficial, en el que la acción real es la única acción posible–, y expresan completamente la personalidad de quien los realiza, entonces, como he dicho antes, la libertad es manifestación de la duración propia del individuo. Bergson utiliza un símil interesante, la libertad es al *yo* lo que la obra de arte es al artista; concretamente dice que cuando los actos emanan de la personalidad entera manifiestan “[...] ese indefinible parecido que a veces se encuentra entre la obra y el

⁷⁷ Bergson, *Ensayo de los datos inmediatos de la conciencia*, 152

artista”.⁷⁸ Sin embargo, no se debe entender que en la obra de arte se encuentra entera la personalidad del artista, sino que nos sugiere una parte de su historia vivida, mezclada con su percepción concreta y transobjetiva de los objetos.⁷⁹ Entendida así, la libertad posibilita el contacto de la interioridad del sujeto con la exterioridad material. Así pues, la mayoría de las veces no podemos ser testigos de un acto libre en su transcurrir, sino sólo de las huellas materiales que dejó dicho acto ya transcurrido. En el caso del arte, la obra vendría a ser algo así como la representación espacializada del acto libre del artista, la huella del proceso creativo y máxima manifestación de novedad y de libertad, pero con la notable peculiaridad de que la obra sigue sugiriendo el movimiento propio del acto; es decir, en la obra de arte el acto libre no está consumado –acabado–, por lo que su sentido no está delimitado, fijo o inmutable, sino que mantiene cierta apertura aunque el objeto –pintura, sinfonía, escultura– esté determinado y definido. Esto implica que la obra de arte interpela al espectador que se encuentra frente a la *definitud* objetual y la *apertura* de sentido de la obra.⁸⁰

Si efectivamente, la *intuición* emotiva es la base de la metafísica y del arte, y ambas captan el movimiento subyacente a la realidad, entonces el esfuerzo de visión del artista implica ver las cosas como el signo de la duración; esta predisposición del artista es la condición necesaria para penetrar, mejor dicho, atravesar las cosas por medio de la intuición.

Siguiendo el razonamiento de Bergson, puedo afirmar que el artista no capta las cosas de manera aislada en el tiempo, es decir, no percibe a través de instantes separados, sino que situado en el presente lo dilata indefinidamente hacia atrás de tal modo que las percepciones pasadas se funden en la percepción actual dotándole de un impulso sensible que le permite entrar por medio de un acto simple de intuición al interior de la realidad y no sólo quedarse en la superficie material de las cosas.⁸¹

Me gustaría retomar a propósito de la temporalidad propia del acto libre, la crítica que Gaston Bachelard hace a la noción bergsoniana de continuidad y la consecuente negación del instante. Desde la perspectiva bergsoniana se puede afirmar que “si el instante del matemático no se reduce por completo al punto geométrico, es porque lleva consigo un

⁷⁸ Cfr. *Ibíd.*, p. 123.

⁷⁹ Cfr. *Ibíd.*, p. 25.

⁸⁰ Cfr. Eco, Umberto, *La definición del arte*, pp. 157-164.

⁸¹ Cfr. Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, p. 120.

recuerdo de ese tiempo real que los artificios de nuestra inteligencia no han logrado desfigurar completamente”.⁸² La noción de instante, aunque valorada negativamente como representación estática del tiempo, sigue manteniendo algo de la naturaleza temporal que la duración le brinda a la realidad y que la memoria «recuerda»; es decir, *el instante se subordina a la duración*. En contra de las nociones de impenetrabilidad y discontinuidad del instante presente, Bergson introduce la idea de una *memoria ontológica* que da sustento a las características fundamentales de la duración mencionadas arriba, dado que esta memoria posibilita la contemporaneidad o coexistencia del pasado en el presente, pues “[...] sin una memoria elemental que una los dos instantes, uno a otro, no habrá sino uno u otro de los dos, un instante único por consiguiente, sin antes y sin después, sin sucesión, sin tiempo”.⁸³ Para Bachelard también la intuición jugará un papel relevante, pero contrario a lo que propone Bergson. Bachelard considera que el instante es la experiencia inmediata del tiempo, de tal manera que se aprehende inmediatamente como un absoluto y se comprende como la única realidad objetiva del tiempo. La intuición del instante es la que hace posible que el sujeto asuma la tarea de construir la duración. Bachelard entiende muy bien que una intuición —en el sentido ordinario del término— no es susceptible de juicio, es decir, no se demuestra su veracidad o falsedad, sino que se experimenta, “y se experimenta multiplicando o incluso modificando las condiciones de su uso”.⁸⁴ De este modo Bachelard propone la construcción del tiempo discontinuo en el que, sin embargo, hay cabida para *cierto tipo de duración*, que de ninguna manera será un antecedente inmediato de la consciencia, sino que se irá construyendo por medio de instantes. Bachelard entiende que el instante está siempre enmarcado en un acto; es actual no virtual. El acto determina a la acción, el acto se inscribe en el instante y la acción en lo que se considera cierto tipo de duración, de tal manera que el instante determina a esta duración, es decir, la construye al ser disruptivo y hasta contradictorio con el flujo temporal que le precede.⁸⁵ Para poder realizar lo que Bergson entiende como acto libre, es necesario poner atención al presente, la atención que es tensión de la consciencia llegará a identificarse plenamente con la decisión, y ésta involucra necesariamente a la voluntad en tanto que esta decisión es libre; así se

⁸² Yankélévitch, *Henri Bergson*, p. 58.

⁸³ Bergson, Henri, *Duración y simultaneidad (a propósito de la teoría de Einstein)*, p. 88.

⁸⁴ Bachelard, *La intuición del instante*, pp. 53.9-10.

⁸⁵ Cfr. *Ibíd.*, p. 31.

explicará la relación compleja atención-decisión-voluntad que se hace patente en el acto. “Además, si lleváramos nuestro examen a ese estrecho campo en que la atención es decisión, veríamos cuánto tiene de fulgurante una voluntad donde vienen a converger la evidencia de los motivos y la alegría del acto.”⁸⁶

Para Bachelard la atención, la decisión y la voluntad configuran el aspecto actual de la temporalidad, de manera que la memoria deja de ser una condición rigurosamente preliminar del acto presente. Evidentemente la intuición de Bachelard no implica la adopción de una actitud emotiva sino que, a mi parecer, pone en juego una intuición intelectual, pues considera que los actos de conciencia claros son los actos presentes. No se *piensa* desde el pasado, se recuerda el pasado desde el presente, tampoco se *piensa* lo futuro, se proyecta, se tiende intencionalmente a un porvenir deseado, pero ese deseo es un deseo presente. Según Bachelard, “nos tendemos con toda la fuerza hacia el porvenir inmediato; y esa tensión constituye nuestra duración actual”.⁸⁷ Considero que en esto radica la diferencia fundamental de ambas posturas; la actitud de Bachelard es una actitud fenomenológica, la de Bergson es una actitud más tendiente a la mística. Ahora bien, lo que quiero destacar es la cuestión de la temporalidad propia del acto creador, si bien es cierto que esta investigación no se centrará en dicho tópico, no puedo pasar por alto la problemática que suscita hablar de continuidad sin observar aunque sea de manera breve las características propias del acto creador. Y la cuestión es que toda duración tiene un inicio, es decir, todo movimiento debe tener un comienzo.

Mas admitamos que se pueden mezclar de manera definitiva el pasado y el porvenir. De acuerdo con esa hipótesis, nos parece que se presenta una dificultad para quien quiera llevar a sus últimas consecuencias la utilización de la intuición bergsoniana. Luego de triunfar probando la irrealidad del instante, ¿cómo hablaremos del principio de un acto? ¿Qué fuerza sobrenatural, situada fuera de la duración, gozará entonces del favor de marcar con una señal decisiva una hora fecunda que, para durar, a pesar de todo, debe empezar?⁸⁸

En relación con el acto libre, si bien se considera como proceso y como tal indivisible, siempre es posible observar el punto de inicio del acto, aunque sea como mera

⁸⁶ Loc. Cit.

⁸⁷ *Ibid.*, p., 48.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 16. Bergson afirma que si el instante tuviera una realidad, ésta sería la de marcar el fin de una duración; Bachelard se sitúa en el polo opuesto de la cuestión, afirma que la realidad absoluta del instante es el principio de una acción, es decir, el acto. En la noción de actualidad Bachelard encuentra la realidad absoluta del instante.

huella de la duración del individuo. Al entender la obra de arte como huella de la duración del individuo creador, no parece descabellado afirmar que para poder coincidir con el ritmo de duración signado en la obra, el espectador debe ponerse en disposición de situarse en el origen de dicho ritmo; para poder acceder a la emoción plasmada por el artista es necesario situarse en el instante actual de la percepción sensible, y esto es sólo posible por la corporalidad. Esto mismo nos sugiere Bergson en el *Ensayo*, cuando asevera que

Sin embargo el artista pretende introducir en esta emoción tan rica, tan personal, tan nueva, y hacemos experimentar lo que no podría hacernos comprender. Fijará, pues, entre las manifestaciones exteriores de su sentimiento, aquellas que nuestro cuerpo imitará maquinalmente, si bien ligeramente, al percibirlas, de suerte que volvamos a ponernos de pronto en el indefinible estado psicológico que las provocó.⁸⁹

Para Bergson la producción artística y sus medios de expresión son de gran utilidad a la metafísica al ayudarlo a flexibilizar su lenguaje para poder generar un discurso con la fluidez necesaria para acceder a la intuición originaria de la reflexión filosófica. A mi parecer lo que Bergson considera más conveniente de la expresión artística es que ésta se presenta al espectador como un proceso inacabado, cuyo sentido sugerido no está consumado, puesto que lo que expresa es también un proceso, un movimiento indivisible que sólo es posible captar simpatizando con él. Dicho proceso implica no salir inicialmente del nivel de la individualidad, supone un sujeto individual que va más allá de la percepción habitual para encontrarse con un objeto también individual, en flujo de duración específico que queda plasmado en la materialidad de un nuevo objeto resultante del encuentro intuitivo de estas dos realidades: la obra de arte. El objeto resultante de este proceso es el que permite que el arte no se quede en el nivel de la individualidad, o para decirlo de otro modo, gracias a la obra de arte es posible comunicar la intuición subjetiva, trascendiendo así la subjetividad, aunque sea para permanecer en el ámbito de la intersubjetividad. Por esto “[...] el arte es portador de la verdad metafísica, incluso si no puede acceder a un método general de intuición propio del filósofo, o a la creación histórica propia del místico, que toma por sujeto a la especie humana misma”.⁹⁰ Esta ‘dimensión estética’ del bergsonismo implica una encrucijada en la que confluyen de manera simultánea la percepción sensorial y la intuición espiritual –emotiva–, simultaneidad cualitativa que

⁸⁹ Bergson, *Ensayo de los datos inmediatos de la conciencia*, p. 25

⁹⁰ Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, p. 12 (Mi traducción).

posibilita el desapego del aspecto pragmático de la percepción y la adhesión al aspecto contemplativo de la intuición, en el arte, si se me permite el término, se encarna el espíritu. Pero ahora cabe plantear la pregunta sobre la posibilidad de comunicación efectiva de la intuición artística, que implica también preguntar sobre las condiciones de posibilidad y estructuración de un modo de acceso a la realidad a través de la experiencia estética.

1.2.1. Posibilidades de comunicabilidad de la intuición artística

Bergson toma como experiencia ejemplar la intuición de la duración sentida por el artista. No obstante, la perspectiva de la presente investigación pretende poner el acento en la relación que existe entre la obra de arte y el espectador, de modo que la pregunta por la comunicabilidad de la intuición artística debe llevarnos a la pregunta sobre las posibilidades de objetivación y materialización de una intuición entendida sustancialmente como espiritual –y por ende inmaterial–. Si como dice Bergson es el espíritu el que actúa en la intuición ¿de qué códigos de expresión se vale el artista para objetivar su intuición? ¿Se puede espacializar –es decir, conceptualizar– una vivencia de la temporalidad sin desnaturalizarla?

Las artes, o para hablar en términos de Bergson, los hechos de conciencia que pueden comunicar las diferentes disciplinas artísticas, han servido recurrentemente al autor como modelos ejemplares de intensidad cualitativa y dinámica que le ayudan a explicar la naturaleza fundamentalmente heterogénea y sucesiva de la duración. Bergson pone el acento en el tiempo de la creación como tiempo privilegiado, el momento en que se efectúa el acto de percepción por parte del artista es el tiempo de la intuición de la duración, el tiempo de la coincidencia del movimiento –ritmo– de la conciencia con el movimiento subyacente a las cosas. Es por esto que se puede interpretar en el momento de su percepción que el artista simpatiza con la emoción creadora que el movimiento subyacente a los objetos le sugiere. Creo que no me equivoco al afirmar que esta actitud contemplativa es inicio del momento de creación; es decir, el instante de la percepción sensible desligada

de su aspecto pragmático es el momento inicial de la creación del artista, no obstante esta percepción distraída de sus elementos inmediatamente útiles motiva al artista a actuar, a plasmar eso que vio en este instante en que su individualidad confluye con la individualidad del objeto. El aspecto de la individualidad es fundamental aquí para poder explicar en qué radica la ‘universalidad’ del arte. “La *individualidad* escapa, pues, a nuestra observación, aún en nuestro propio individuo. Nos movemos entre generalidades y símbolos, vivimos como en un campo cercano en el cual nuestras fuerzas se miden prácticamente con otros.”⁹¹ En este fragmento Bergson afirma que el aspecto pragmático de la vida no nos permite observar y pensar lo individual, y justamente el arte se arraiga en la individualidad en tanto que su función es la de “apartar los símbolos corrientes, las generalidades aceptadas por la sociedad”;⁹² sólo así se podrá poner el artista frente a la realidad y verla tal como es. Esto confirma lo que dije anteriormente sobre partir del contacto inmediato con las cosas para luego ir al lenguaje, sin intervención de conceptos hechos que ‘enturbien’ la experiencia.

La pregunta que nos interesa aquí no es sobre cómo el artista percibe las cosas *sub specie durationis*, sino cómo es capaz de comunicar dicha intuición ¿cómo es posible que un creador pueda exteriorizar materialmente su visión profunda de las cosas? ¿Cómo una visión individual puede universalizarse? Como se verá más adelante, la respuesta a esta cuestión está germinada en la idea de ritmo que Bergson desarrolla; ya que el arte nos brinda una experiencia concreta, pero ensanchada, ejemplarizada, que abre la posibilidad de que cualquier individuo pueda participar del grado de tensión que cada obra nos sugiere, es decir, de acuerdo con el ritmo que cada obra contiene y transmite.⁹³ La posibilidad de que exista una comunicación de la intuición original del artista estriba en la capacidad de éste para suscitar un flujo temporal mediante la sugestión de un estado emocional con el que otro individuo pueda coincidir simpáticamente, y esto es posible a su vez por el carácter consciente del ser humano, pues si efectivamente “[...] todas las conciencias humanas son de la misma naturaleza, perciben de la misma manera, caminan en cierto sentido con el

⁹¹ Bergson, *La risa*, p. 70.

⁹² Bergson, *La risa*, p. 71.

⁹³ “[...] hay tantos ritmos como diversos grados de tensión de la duración, de tal modo que la extensión material corresponde a una distensión de la tensión de la vida. No hay un único flujo temporal, sino que hay múltiples duraciones que corresponden a diversas naturalezas” (Bergson, Henri, *Duración y simultaneidad*, pp. 22.)

mismo paso y viven la misma duración”,⁹⁴ entonces resultará comprensible la afirmación que realiza Bergson sobre el espectador, al concebirlo como *imitador* del artista. El espectador sigue el flujo que el artista sugiere en la obra, de tal forma que se va más allá de la individualidad por medio de la materialidad de la obra pues si, como he mencionado anteriormente, la percepción concreta del artista es el origen de la creación artística, podríamos decir que la individualidad del artista es la causa de la obra de arte y que ésta –la obra– es el efecto de dicha individualidad. Así pues la universalidad del arte se encuentra en la relación del espectador con la obra, en esta relación se ‘obliga’ al espectador a caminar el mismo sendero que caminó y marcó el artista, y que ha quedado como huellas singulares. El grado de comunicabilidad en esta relación estribará entonces en el grado mismo de sinceridad del espectador, es decir si está dispuesto a encontrarse con la obra y en cierta forma adoptar la visión del artista por medio del objeto artístico.

La sinceridad es comunicativa. Lo que el artista vio no lo veremos ya nosotros exactamente igual que él; pero el esfuerzo que hizo apartar el velo nos obliga a imitarle. Su obra es un ejemplo que nos sirve de lección. Y por la eficacia de esta lección se mide precisamente la verdad de la obra [...] Cuanto más grande sea la obra, cuanto más profunda sea la verdad entrevista, tanto más tardío podrá ser el efecto, pero tanto mayor será su tendencia a hacerse universal. La universalidad se encuentra, pues, en el efecto producido y no en la causa.⁹⁵

En este planteamiento está íntimamente ligada la idea del artista como genio en tanto que implícitamente se da por supuesto que posee una facultad productiva innata capaz de crear nuevos paradigmas más allá de la mera imitación de la naturaleza.⁹⁶ Como el genio actúa por dones innatos, no depende de la aplicación de reglas y modelos; es decir, no hay un método establecido para él, no es posible *reproducir* idénticamente los medios que inspiran los modos de expresión del artista. Por esto afirma Bergson que las grandes obras de arte tienen aceptación universal porque la huella del genio hace que las acepte todo mundo.⁹⁷

⁹⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁶ “La identificación ‘romántica’ de genio-naturaleza resaltará la originalidad, el espíritu no reproductivo o imitativo. El genio, ese ‘favorito de la naturaleza’ (Kant), nos permitirá tener ‘la experiencia de la naturaleza en sí misma y no sólo de sus fenómenos singulares’” (Oliveras, Elena, *Estética. La cuestión del arte*, p. 190).

⁹⁷ Cfr. Bergson, Henri, *Duración y simultaneidad*, p. 72.

La labor del artista es una especie de extensión del proceso de producción de la vida en la naturaleza;⁹⁸ en la actividad artística se manifiesta la novedad e imprevisibilidad de la vida, en la que el nivel de mutación –cambio o devenir– es fundamentalmente inmaterial, pero se va sedimentando en la materia transformándola. Por esta razón la filosofía entendida al modo de Bergson buscará el grado de verdad y de precisión que el arte puede ofrecer, aspirará a elevar la visión del mundo al nivel del artista –genio– y de este modo hacer accesible la intuición que funda esta experiencia ejemplar:

Las satisfacciones que el arte proveerá única y exclusivamente alcanzará a unos privilegiados de la naturaleza y de la fortuna, y además esporádicamente; la filosofía, entendida de este modo, nos la ofrecerá a todos en todo momento, volviendo a insuflar la vida a los fantasmas que nos rodean y volviéndonos a vivificar.⁹⁹

En principio el argumento de Bergson resulta muy en consonancia con el argumento kantiano: el genio es un favorito de la naturaleza¹⁰⁰, de modo que el arte es una especie de extensión de la naturaleza que pasa por el tamiz de la subjetividad del genio, siendo éste precisamente el que otorga universalidad a lo individual. No obstante Bergson va más allá al afirmar que la filosofía puede acercarnos metódicamente a la visión del genio. En el fondo lo que plantea Bergson en cierta medida es quitarle el halo de *misterio* a la idea de genio, al afirmar a la temporalidad como dato primario de toda experiencia psicológica es virtualmente asequible para todo aquél que ejercite metódicamente su capacidad intuitiva,¹⁰¹ y de esta suerte pueda instalarse de inmediato y absolutamente en la realidad misma de las cosas.¹⁰² Atendiendo a lo anterior, puedo decir que cuando una obra de arte interpela al espectador, y le provoca una tendencia a seguir su ritmo particular, el espectador se pone en situación de desapego, de distracción y de conversión de su propia percepción al seguir el ritmo de una temporalidad que no es ya sólo la de la percepción presente. Es en este momento en el que la dimensión estética del encuentro con el objeto signado por el artista

⁹⁸ “[...] la referencia e insistente preferencia sobre la actividad del arte da una figura del proceso de producción de la vida. Pero esto es sólo una imagen del proceso, la evolución de la vida siempre implicará la articulación de una novedad, una imprevisibilidad y contingencia radicales liberadas, cada vez, de un programa o de un fin que preexista a su propio despliegue” (Ruiz Stull, “La intuición, la experiencia y el tiempo en el pensamiento de Bergson”, p. 189).

⁹⁹ Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, p. 120.

¹⁰⁰ Cfr. Gadamer, Hans Georg, *Verdad y método I*, p. 90.

¹⁰¹ Cfr. Nicol, Eduardo, “La marcha de Bergson hacia lo concreto. Misticismo y temporalidad” en: VVAA, *Homenaje a Bergson*, pp. 76-77.

¹⁰² Esto es lo que Eduardo Nicol llama el *auténtico misticismo bergsoniano*: el epistemológico (Cfr. *Ibíd.*, p. 73).

pasa de su función psicológica a su destino metafísico.¹⁰³ De esta manera el fenómeno del arte se constituye desde el bergsonismo como una dimensión integral de la experiencia humana, pues los medios de expresión del arte –colores, formas, sonidos, palabras–, una vez estructuradas de forma *orgánica* en modo de cuadro, efigie, sinfonía o poema, nos muestran un aspecto de la realidad que estaba latente, pero que no habíamos percibido habitualmente.¹⁰⁴ Me atrevería a decir que un artista crea nuevos hábitos perceptivos, pues al empujarnos hacia la misma intuición profunda que sintió en el momento de su percepción original, que nos presenta asequible gracias a la materialidad de su obra, nos empuja también a percibir de un modo al que no estábamos habituados. Así lo atestigua cada vanguardia estética que lleva nuestros hábitos perceptivos al límite, un ejemplo claro de esto es la música dodecafónica de Schoenberg.

1.2.2. Expresión de la intuición artística

Líneas arriba preguntaba sobre la posibilidad de comunicar materialmente y por entero la experiencia intuitiva de la duración sin desnaturalizarla –¿Se puede espacializar una vivencia de la temporalidad sin desnaturalizarla?–. Si pensamos junto con el bergsonismo que tiempo y espacio difieren en naturaleza, entonces es irrelevante plantear dicha pregunta, pues al materializar la intuición artística estamos espacializándola y por ende desnaturalizándola; no obstante, siguiendo las ideas plasmadas en *El pensamiento y lo moviente*, encontramos una afirmación que puede darnos la clave para poder responder a la pregunta anterior:

Materia y espíritu presentan un lado común, pues ciertas sacudidas superficiales de la materia vienen a expresarse en nuestro espíritu, superficialmente, en sensaciones; y, por otra parte, el espíritu, para obrar sobre el cuerpo, debe descender de peldaño en peldaño hacia la materia y hacerse espacial.¹⁰⁵

¹⁰³ Cfr. Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, p. 12 (Mi traducción).

¹⁰⁴ Cfr. García Morente, Manuel, *La filosofía de Henri Bergson*, pp. 45-46.

¹⁰⁵ Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, p. 41. En el segundo capítulo se verá el sentido del término *sensación* y su relación con el cuerpo y las afecciones. Las cursivas son mías.

Se hace notar cierta reciprocidad entre la temporalidad, que es la determinación cualitativa de la experiencia, y la espacialidad que, no obstante, también se puede considerar dato primario de la experiencia. La materia como mínimo de duración y la duración como mínimo de materia. De modo que se puede afirmar que en esta reciprocidad se manifiesta una simultaneidad espacio-temporal, previo al concepto de espacio homogéneo. Dicha simultaneidad acaece en la extensión material del cuerpo.

Dejaremos para otro momento el tópico del cuerpo para centrarnos por ahora en la cuestión de la expresión. En el fragmento citado arriba Bergson no utiliza el término *representación* para referirse al contacto sensible inmediato entre materia y espíritu, sino que utiliza el término *expresión*. La obra de arte, en tanto que posee un sustrato material, por lo tanto sensible, no sólo produce *sacudidas superficiales* o sensaciones al espectador, sino que le interpela; de cierto modo se revela al espectador revelando al espectador mismo en su fondo afectivo. Para esto me parece adecuada la idea de expresión estética desarrollada por Mikel Dufrenne, pues a mi parecer está en consonancia con algunas ideas expuestas por Bergson. Dufrenne entiende la expresión como el “modo de revelación de lo que carece de concepto, ya que en ello no hay ni concepto ni objeto; allí donde lo que se cuestiona es el sujeto –al menos cuando se trata del acto fundamental por el cual es precisamente sujeto, es decir, su relación más espontánea con el mundo– el concepto es inoperante”.¹⁰⁶ Según Dufrenne en la expresión existe una presencia afectiva cuyo modo de transmisión es a través de la sensibilidad y que sólo el arte puede descubrir –y transmitir–.¹⁰⁷ Por esto afirma que “todo arte es en el fondo no representativo”,¹⁰⁸ pues la expresión aparece con más intensidad paralelamente al énfasis de lo sensible y el arte transforma los datos brutos en expresión en el nivel de lo sensible estético. No obstante, del hecho de que la expresión implique una afectividad no necesariamente anula la dimensión representativa del arte. Para Bergson la representación –no uso aquí la palabra en relación con la percepción– está íntimamente ligada a la organización –en el sentido de orgánico–, es decir, al modo de ser de lo vivo en el que cada elemento es representativo del todo, de una continuidad absoluta de lo psíquico –la duración–.

¹⁰⁶ Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética. Volumen I El objeto estético*, p. 167.

¹⁰⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁸ *Loc. Cit.*

A este respecto, encontramos cierta consonancia con lo dicho por García Morente referente a la visión del artista. Ciertamente existen elementos técnicos del manejo de las palabras, del color, de las notas musicales, que están bien definidos como signos y reglas a utilizar en cada disciplina, es decir como medios de representación; no obstante, además del uso técnico hace falta algo más para poder expresar un sentimiento o idea aparentemente ocultos a la vista, hace falta la vivencia plena de una intuición además del manejo técnico de tal o cual material.

En así que la experiencia que nos proporciona el arte expresa una continuidad, un progreso, ya que nos ofrece una visión simple de lo moviente desarraigándonos de los conceptos establecidos para situarnos en lo que Bergson llama, nuevamente en consonancia con la idea de genio, el curso la naturaleza:

Mas en ninguna parte la función del artista se muestra tan claramente como en aquella de las artes que consagra un más amplio lugar a la *imitación*, quiero decir la pintura. Los grandes pintores son unos hombres a los cuales se eleva una visión de las cosas que ha llegado a ser o llegará a ser la visión de todos los hombres. Un Corot, un Turner, por no citar otros, percibieron en la naturaleza muchos aspectos que nosotros no habíamos observado.¹⁰⁹

Es interesante el hecho de que Bergson aluda en la cita anterior a un arte *imitativo*. Como veremos más adelante, imitar facilita imaginar, y en el proceso de imaginación se da un fenómeno de simbiosis con la memoria. Gadamer afirma que el sentido cognoscitivo de la mimesis es el *reconocimiento*, sin embargo este reconocimiento no implica mera repetición de lo representado, sino que dicho reconocimiento “consiste precisamente en que se conoce algo *más* de lo ya conocido”.¹¹⁰ En este reconocimiento se introduce algo diferente en lo ya conocido, no solamente se reconoce algo que representa la obra, sino que en ese algo se reconoce el espectador a sí mismo. En este reconocimiento más que identidad, se *ponen en juego* las semejanzas que Bergson considera propia del ámbito del arte, que en palabras de Gadamer “no son mera repetición sino verdadero ‘poner de relieve’, hay en ellas [en la imitación y la representación] al mismo tiempo una referencia al espectador”.¹¹¹ De este modo el espectador se *da cuenta* de que hay algo más en la

¹⁰⁹ Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, p. 126 (mis cursivas).

¹¹⁰ Gadamer, Hans Georg, *Verdad y método I*, p. 158.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 159.

representación que de algún modo *podía* haber percibido, pero que no lo había podido hacer sino hasta el momento de contemplar la obra:

¿Se dirá que no han visto, sino creado, que nos han entregado unos productos de su imaginación, que nosotros hemos adoptado sus invenciones porque nos agradan, y que simplemente nos entregamos mirando la naturaleza a través de la imagen que los grandes pintores nos han trazado? Esto es verdad en cierta medida: pero si ello fuese únicamente así, ¿por qué diríamos de ciertas obras –las de los grandes maestros– que son *verdaderas?*, ¿dónde estaría la gran diferencia entre el gran arte y la pura fantasía? Profundicemos en lo que experimentamos ante un Turner o un Corot: encontraremos que, si los aceptamos y admiramos, es porque ya habíamos penetrado algo de lo que ellos nos muestran. Pero habíamos penetrado sin percibir.¹¹²

Se pone de manifiesto que la obra de arte abre un reconocimiento en el espectador que lo lleva a ampliar su percepción. Siguiendo este orden de ideas podríamos decir que *el reconocimiento crea percepción*, cuestión problemática, si se plantea en términos de antecedente y consecuente o, dicho de otro modo, si el reconocimiento de *algo* implica que este *algo* haya sido percibido con antelación. Esto nos lleva a la pregunta de cómo están implicadas la percepción y la memoria en el pensamiento de Bergson. Considero que al dilucidar el binomio percepción-memoria podré situar de manera más adecuada el sentido de la terminología bergsoniana que tiene implicaciones estéticas, ontológicas y epistemológicas.

Capítulo II. Acción y virtualidad en la percepción habitual y memoria

En el capítulo anterior revisé el sentido que Bergson le da a la metafísica y cómo por medio de la intuición –entendida como contacto directo con las cosas y como método– comparte su base experiencial con el arte. De tal suerte que el arte se vislumbra como una dimensión integral de la experiencia humana en tanto que la intuición artística es primordialmente experiencia inmediata de la duración, y como tal capta la multiplicidad cualitativa y la heterogeneidad pura subyacente a las cosas que deriva en creación libre y

¹¹² Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, p. 126.

consciente. El arte como acto libre indica –a manera de signo– la transición de la interioridad del sujeto creador a la exterioridad del objeto artístico. La obra de arte es, en este contexto, la representación materializada del acto libre, la huella de un proceso que duraba. Creo que es adecuada aquí la conjugación en pretérito imperfecto del verbo durar, pues he dicho anteriormente que en la obra de arte el acto libre no es consumado del todo, es decir, que sugiere cierto movimiento virtualmente contenido en ella; la duración del acto sigue latente en espera del encuentro con el espectador, que la complementa al insertarse intuitivamente en el ritmo que sugiere. Dije también que por este motivo la obra interpela al espectador que se encuentra con su *definitud* objetual y su apertura de sentido. Y es que al presentarse la obra al espectador como un proceso inacabado, le expresa también el movimiento indivisible que sugiere ese proceso.

En esta relación –del espectador con la obra de arte– se rebasa la percepción habitual, pues en este encuentro se entreveran simultáneamente la percepción sensorial y la intuición espiritual; la percepción apegada a la materialidad presente y la intuición como contacto del espíritu con un ritmo de duración que atraviesa la materia. La percepción habitual se sobrepasa en el momento de contacto con la obra, pues al simpatizar con la intuición sugerida en la misma, nos impulsa a percibir de una manera distinta de la habitual; si se me permite la expresión, nos empuja a percibir de un modo más espiritualizado, ya sea por su carga simbólica, ya sea por su impronta emotiva, por su carácter de imagen, en fin por lo que hay de humano en el objeto artístico. Es así que la función del arte implica percibir doblemente, primero en el sentido de la percepción habitual, que en términos temporales es percibir en el presente, pero atravesarla para percibir lo que ésta enmascara – el movimiento ya no subyacente en el objeto artístico, sino el movimiento propio del objeto artístico, su duración peculiar y concreta–. Así se puede comprender la aparente paradoja cuando se afirma que el arte trasciende la percepción por la percepción misma, gracias a la capacidad del artista de crear nuevos hábitos perceptivos.

A diferencia de la filosofía o del misticismo, el arte trasciende la percepción habitual a través de medios perceptivos, sin alejarse de lo concreto, sin abstracciones. En virtud de ello “el arte supone así un sujeto individual, el artista, que va más allá de la percepción genérica de los hombres hacia un objeto individual, modelo, emoción o idea

generadora”.¹¹³ Mencioné también que el arte trasciende la subjetividad precisamente a través de la obra que posibilita la intersubjetividad y la universalidad de la verdad de la obra artística.¹¹⁴

Mi propuesta es partir de la dilucidación de los conceptos centrales del bergsonismo para situarme en la perspectiva del sujeto espectador. Por lo tanto, considero necesario revisar ahora el concepto de percepción habitual para intentar realizar una caracterización de una percepción estética que me permita diferenciar e identificar los caracteres propios y propicios de una memoria estética.

En el capítulo anterior mostré que la conciencia es el ámbito privilegiado de la duración y que se percibe a sí misma como un flujo heterogéneo e indefinido, justamente porque dura; no obstante, no había mencionado aún la conciencia del tiempo en tanto memoria. Cuando Bergson afirma que “la conciencia primero significa memoria”,¹¹⁵ quiere decir que una conciencia que no conserve nada de su pasado moriría y renacería constantemente, sería instantánea, atomizada y por ende no habría conciencia de la historia individual de la persona. En principio Bergson afirma que *sin memoria no hay sujeto*. Toda conciencia implica la conservación y acumulación del pasado en el presente.¹¹⁶

Encuentro dos cuestiones de relevancia para la presente investigación. Por un lado, el problema de la percepción estética del espectador en tanto que presupone el rebase de la percepción habitual que el artista expresa en su obra; por otro lado, la relación de la memoria con dicha percepción que sobrepasa la habitualidad perceptiva. Para poder abordar ambas cuestiones –que están íntimamente ligadas– es necesario demorarse en el análisis de la percepción habitual y la memoria realizado por Bergson y así poder dar contexto a las preguntas que incentivan el presente capítulo: ¿ante la novedad de la obra de arte hay cabida para el reconocimiento por parte del espectador? ¿Qué reconoce el espectador y cómo actúa la memoria en dicho reconocimiento ante algo radicalmente

¹¹³ “L’art suppose donc un sujet individuel, l’artiste, qui dépasse la perception générique des hommes un objet individuel, modèle, émotion ou idée génératrice” (Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, p. 12).

¹¹⁴ Valdría la pena revisar las consonancias y disonancias del planteamiento de Bergson con el universalismo estético ilustrado, sin embargo dentro de los alcances y límites de la presente investigación dicha encomienda me alejaría del objetivo propuesto. Espero realizar dicha revisión en otro momento.

¹¹⁵ “Conscience signifie d’abord mémoire” (Bergson, Henri, *L’énergie spirituelle. Essais et conférences*, p. 9).

¹¹⁶ No obstante, no hay que olvidar que Bergson afirma en *La introducción a la metafísica* que la intuición filosófica es también “conciencia extendida, presionando al borde de un inconsciente” (Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, p. 31). Esto abre paso al estudio de la memoria como cierto grado de inconciencia o de virtualidad. Idea presente notablemente en las interpretaciones de Gilles Deleuze.

novedoso y sin precedentes? Para poder dar respuesta a estas preguntas complejas es necesario detenerme en los planteamientos que Bergson desarrolla en *Materia y memoria*. Para entender el alcance de este planteamiento es necesario revisar la relación que Bergson propone de la percepción con la memoria, o mejor dicho, de la materia con el espíritu. De la disposición de la corporalidad a la acción por medio de la percepción y de la disposición del mismo cuerpo hacia la contemplación especulativa de la realidad, a la suspensión de la acción.

2.1 La relación de la percepción con la memoria

El punto de partida de Henri Bergson en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* es la experiencia interna de la duración, la conciencia que se vuelca hacia sí misma y se descubre como realidad temporal; intuición difusa y compleja que se ve ejemplificada en el análisis de la sensación corporal. Al abordar el tema de la sensación, Bergson encuentra que la intensidad de ésta no se puede cuantificar, y trata de demostrar que dicha intensidad está determinada por su carácter heterogéneo y fluctuante.

El autor deja pendiente un problema que está implícito en su *Ensayo*, es decir, el rol del cuerpo con respecto a la mente y, con éste, el problema del contacto de la conciencia con las cosas. La idea de *Durée* que se desarrolla en el *Ensayo* es inmanente, es una duración siempre continua y plena presente en todo momento a la conciencia, donde el pasado queda circunscrito al ámbito del sueño, desligado de la acción y –como se verá enseguida– por ende, en el ámbito del inconsciente.¹¹⁷ Se configura un dualismo aún no resuelto, en el que parece que la duración manifiesta entre el *yo* consciente y el espacio homogéneo están disociados irreductiblemente. Este problema abierto en el *Ensayo* se aborda en *Materia y memoria* con el objetivo de superar la inmanencia de la duración planteando el problema del contacto de lo espacial con lo temporal en términos distintos a los utilizados en el *Ensayo*. Si lo que caracterizaba a la duración inmanente era su

¹¹⁷ Cf. Jankelevitch, *Henri Bergson*, p. 177.

heterogeneidad y cualidad irreductible a la cuantificación y espacialización, ahora en *Materia y memoria* se plantea el problema en función de su temporalidad, sin negarle del todo duración a la materia, así como en la *Evolución creadora* tampoco le negará cierto grado de conciencia.¹¹⁸ De esta manera el pasado cumplido y retenido por el espíritu en la memoria tiene íntimo contacto con un presente material; el momento en que esto sucede está enmarcado por la percepción de la materia y el punto de contacto es el cuerpo, también material.

La conciencia de la duración –heterogénea y cualitativa– que Bergson explica en *El ensayo* implica ya memoria. No obstante, la duración mantiene todavía un carácter inmanente al sujeto que la mantiene desligada de las cosas, puesto que las cosas materiales parecen reducibles a sus relaciones espaciales. Es aquí donde se entrevé el problema tratado en *Materia y memoria*, pues la intuición del *yo* como duración heterogénea y cualitativa opuesta a la naturaleza homogénea y cuantitativa del espacio no está aislada de las cosas materiales en la experiencia concreta. La tarea de Bergson en *Materia y memoria* es fundamentalmente clarificar ese «misterioso» contacto entre el *yo* que dura y la materia arraigada al espacio que «aparentemente» no dura –siempre tomando como adversarios al empirismo reduccionista-materialista y la psicología asociacionista–. El antiguo problema del dualismo antropológico lleva a Bergson a plantear una teoría de la percepción que posibilite, por un lado, evadir a las posturas gnoseológicas polarizadas que él entiende como idealismo –poner el fundamento del conocimiento en la subjetividad– y como realismo –poner el fundamento del conocimiento en las cosas–. Por otro lado, le permite abordar el fondo metafísico del problema al plantear una noción de memoria como

¹¹⁸ En la *Evolución creadora* Bergson desarrolla completamente el pansiquismo implícito en *Materia y memoria*. Si en efecto la materia ostenta cierto grado de duración, y la duración implica memoria, y ésta a su vez implica conciencia. No obstante, así como la densidad de ritmos de duración del hombre y la materia son distintas, también lo será el grado de conciencia de la materia inerte, los animales y el hombre. Bergson distingue entre la conciencia nula y la conciencia anulada, aunque ambas son iguales a cero, una implica que no hay nada en ella, la otra implica una neutralización de conciencia producto de la compensación de dos cantidades iguales en sentido contrario. Para ejemplificar la conciencia nula Bergson, utiliza la imagen de una piedra que cae, ya que la piedra no tiene sentimiento alguno de su caída; para ejemplificar la conciencia anulada Bergson utiliza como ejemplos el automatismo de la realización maquinal de un hábito, y la ensoñación automática de un sonámbulo (Cfr. Bergson, *La evolución creadora*, p. 562). Como veremos más adelante, las dos situaciones que ejemplifican la conciencia anulada son los extremos de la memoria en *Materia y memoria*: el impulsivo que vive en el puro presente y el soñador cuyos recuerdos emergen sin provecho alguno de la situación actual (Cfr. Bergson, *Materia y memoria*, p. 166).

correlato del concepto de percepción que ponga a prueba los argumentos materialistas y espiritualistas, casi siempre entresacando ejemplos patológicos respecto a la memoria.

Hay que decir desde ahora que la teoría bergsoniana de la percepción tiene como base un pragmatismo peculiar, en tanto que el criterio de *acción utilitaria* es fundante del proceso perceptivo en el que el cuerpo es parte importantísima.¹¹⁹ Pero no debemos soslayar que aunque el cuerpo participa de la materia por medio de la percepción también se postula la participación del espíritu en el cuerpo a través de la memoria. El esfuerzo teórico consiste en hacer concurrir la psicología –que estudia el espíritu humano en tanto funciona útil y prácticamente– y la metafísica –que es básicamente un esfuerzo del espíritu para liberarse de las acciones útiles–.¹²⁰ Bergson pretende llevar el problema metafísico del espíritu al nivel de la observación, y esto implica situarse en el nivel de la experiencia concreta. Esta tensión metodológica es en gran medida la razón por la que el texto resulta difícil. El autor es consciente de dicha dificultad y la asume desde la introducción:

La complicación de ciertas partes de la presente obra se sostiene en el inevitable entrecruzamiento de problemas que se produce cuando se toma la filosofía desde este ángulo. Pero a través de esta complicación, que se atiene a la complicación misma de la realidad, creemos que uno se orientara sin dificultad si no deja escapar dos principios que nos han servido a nosotros mismos de hilo conductor en nuestras búsquedas. El primero es que el análisis psicológico debe situarse siempre en relación al carácter utilitario de nuestras funciones mentales esencialmente vueltas a la acción. El segundo es que los hábitos contraídos en la acción, remontando en la esfera de la especulación, crean problemas ficticios, y que la metafísica debe comenzar por disipar esas oscuridades artificiales.¹²¹

En este fragmento se vislumbra el planteamiento de los problemas que exige Bergson al abordar un nuevo estudio. Busca una buena formulación de los problemas, plantea así también las respuestas adecuadas en atención al descubrimiento de las verdaderas diferencias de naturaleza que posibilitarán incidir en la duración propia –tiempo verdadero– del objeto de estudio.¹²² La cuestión de fondo es que se deben diferenciar el ámbito de la acción y el ámbito de la especulación –la percepción está colocada en el ámbito de la acción, la memoria como manifestación del espíritu se sitúa en el ámbito de la especulación–. Es verdad que en el bergsonismo hay un predominio de la acción sobre la

¹¹⁹ Cfr. Ruiz Stull, *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson.*, p. 115.

¹²⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 31.

¹²¹ *Ibid.*, p. 32.

¹²² Cfr. Deleuze, Gilles, *El bergsonismo*, pp. 9-35. Cfr. Bergson, *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, pp. 23-37.

especulación, pero de esto no se sigue que la especulación sea un sucedáneo de la acción, ya que esto equivale a afirmar que comparten la misma naturaleza y que sólo difieren en grado; esto es lo que Bergson reprocha al asociacionismo, que postula que un recuerdo es una percepción debilitada. Al traducirlos a términos temporales, la percepción está relacionada con la acción –posible o real– del ser vivo en el presente; por su parte, la memoria está relacionada con aquello que no actúa ya en el presente, con el pasado que es inútil a la acción presente. Para mostrar mejor el carácter de la percepción y la memoria, Bergson postula dos hipótesis, una de carácter metodológico –la percepción pura– y otra de contenido –memoria pura–, con la finalidad de establecer la independencia de la memoria con respecto a la materia –específicamente su independencia con respecto a las funciones cerebrales–.

2.1.1 Percepción pura y Memoria pura

Lo novedoso de *Materia y memoria* es el trabajo de resignificación que emprende Bergson de conceptos tales como materia, percepción, memoria, experiencia, cuerpo, cerebro, mente, en un discurso metafísico en constante diálogo con la biología, la psicología y la medicina de finales del siglo XIX respecto a la relación del cerebro con el espíritu.¹²³ En este texto Bergson hace explícito el objetivo de restablecer el verdadero carácter de la percepción –como veremos detenidamente más adelante– mediante la superación de las posiciones realistas o idealistas sobre la percepción y la memoria.¹²⁴

Es importante seguir el hilo argumentativo de Bergson con respecto a la percepción atendiendo a las particularidades de su método, para no caer en una lectura reduccionista que termine por caracterizarlo como un dualismo huero en el que no existen

¹²³ Cfr. Despot Belmonte, Natalie, “Reseña de: Bergson, Henri, 2006, *Materia y memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus. 280 pp.”, pp. 148-149.

¹²⁴ “Bergson está entendiendo por realismo de la materia la postura empirista, que parte de los datos de los sentidos externos y por idealismo la postura neo-kantiana que considera la materia como una representación de la cosa” (González Úmeres, Luz, *Imaginación, memoria y tiempo. Contrastes entre Bergson y Polo*, p. 81 [Nota al pie N° 139]).

jerarquizaciones conceptuales en orden a la valoración de las facultades del entendimiento.¹²⁵ Frédéric Worms señala acertadamente que el planteamiento que desarrolla Bergson “[...] se opone tanto a cualquier dualismo de atributos (del tipo cartesiano), como a cualquier paralelismo entre la materia y el espíritu (del tipo spinozista), del mismo modo que se opone tanto a un materialismo reductivo que a un inmaterialismo que hace la diferencia real entre la materia y nuestra mente impensable”.¹²⁶

Al estudiar el problema de la relación mente-cuerpo, Bergson se sitúa como adversario de la psicofísica y el conductismo positivista, adoptando un dualismo metodológico que trata de distinguir la diferencia de naturaleza entre el espíritu – fundamentalmente temporal– y el cuerpo –anclado en la materialidad–, para después poner énfasis en el punto de unión entre ambos: el cerebro. Hay que entender que las diferenciaciones de naturaleza que Bergson realiza en su metodología son emplazamientos necesarios para plantear correctamente los problemas –lo que Deleuze llama el *platonismo* de Bergson–; es decir, a esta diferenciación de naturaleza de las partes de un problema le sigue la observación de su punto de convergencia, siempre planteando el problema en razón de su temporalidad. Este es el proceder de Bergson en *Materia y memoria*; primero se establece que espíritu y materia difieren en naturaleza y no en grado, para después encontrar el punto de convergencia de ambos y problematizar en torno a la temporalidad de la corporalidad al introducir la memoria como función del espíritu allende a las funciones cerebrales. Al plantear a la memoria pura –como hipótesis de contenido– y a la percepción pura –como hipótesis metodológica– en términos de temporalidad, Bergson establece la relación convergente de dos dimensiones del tiempo: la memoria pura es fundamentalmente pasado que persiste efectivamente; la percepción pura es presente actual. De modo que la materia ya no es planteada con base en su arraigo en el espacio homogéneo y en su consecuente cuantificación, sino de acuerdo a su relación con el tiempo.

¹²⁵ Si bien en el bergsonismo se despliegan binomios de opuestos tales como: inteligencia-intuición, materia-espíritu, homogeneidad-heterogeneidad, espacio-tiempo, memoria-percepción, por mencionar algunos; afirmar, como lo hace Bertrand Russell, que es una visión maniquea en la que se entiende como bueno al instinto y como malo al intelecto, de modo que no hay espacio para la visión contemplativa es juzgar rápido y mal la propuesta metodológica de Bergson (Cfr. Russell, Bertrand, *The philosophy of Bergson*, pp. 26-32).

¹²⁶ “[...] s'oppose-t-il à la fois à tout dualisme des attributs (de type cartésien), et à tout parallélisme entre matière et esprit (de type spinoziste), de même qu'il s'oppose autant à un matérialisme réducteur qu'à un immatérialisme rendant impensable la différence réelle entre la matière et notre esprit” (Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, p. 42).

Con estas dos hipótesis, cuya existencia es postulada en principio únicamente *de derecho*, tanto la percepción pura como la memoria pura permiten a Bergson tipificar los dos polos del problema: en un extremo está la atención a la vida útil que exige la presencia del cuerpo frente a las cosas materiales, que le exigen evaluar y anticipar acciones; en el otro extremo está un olvido de la corporalidad y, con éste, un desinterés del presente, un ensimismamiento que no permite la acción frente a las exigencias de las cosas materiales. Esto configura el dualismo gnoseológico de *Materia y memoria*.¹²⁷ La percepción pura sirve como presupuesto metodológico para zanjar –a través de la intuición–, el problema que considera pendiente entre realismo e idealismo al proponerla como “un sistema de acciones nacientes que se hunden en lo real a través de sus profundas raíces: esta percepción se distinguirá radicalmente del recuerdo; la realidad de las cosas ya no será construida o reconstruida, sino tocada, penetrada, vivida”.¹²⁸ De tal suerte que dicha hipótesis le da consistencia a una noción de materia independiente a una conciencia subjetiva que le otorga realidad y que cobra su total significación con el concepto de imagen –que veremos en el siguiente apartado–. Sin embargo, tampoco tiende a un realismo de la materia, pues la percepción de la materia en tanto imagen es fundamentalmente representación, y en el nivel de la percepción real, habitual y concreta, el autor encuentra que tiene su fundamento en la analogía de la realidad con la conciencia, concediéndole validez al idealismo en este sentido.¹²⁹

En su exposición esquemática, Bergson define a la percepción pura como aquella “que tendría un ser situado donde soy, viviendo como vivo, pero absorbido en el presente, y capaz de obtener de la materia, a través de la eliminación de la memoria bajo todas sus formas, una visión a la vez inmediata e instantánea”.¹³⁰ En la percepción pura el sujeto se sitúa fuera de sí mismo y coincide con la realidad de los objetos materiales de manera inmediata.¹³¹ La percepción pura es el polo objetivo de la teoría, situada en la mera intuición sensible de los objetos materiales, en la instantaneidad de las relaciones

¹²⁷ Cfr. Korn, Alejandro, *De San Agustín a Bergson*, p. 141.

¹²⁸ Bergson, *Materia y memoria*, p. 82.

¹²⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 237.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹³¹ Cfr. *Ibid.*, p. 88. En el pensamiento de Bergson se puede entender la noción de inmediatez íntimamente ligada a la noción de pureza. “Es inmediato todo pensamiento que, para moverse, en un plano dado, no toma nada de los otros planos” (Jankelevitch, *Henri Bergson*, p. 181). De tal suerte que para Bergson el modo de conocimiento inmediato para el espíritu (inmaterial) es la intuición y el modo de conocimiento inmediato para el cuerpo (material) es la percepción.

simultáneas de unos con otros en el espacio homogéneo. Ahora bien, para Bergson existe una diferencia fundamental entre materia y espacio; éste no participa de la duración porque hay una completa simultaneidad de sus partes. La materia, en tanto extensión concreta, sí participa de la duración, pero los movimientos que constituyen el ritmo de duración de la materia la orientan hacia el espacio –que es un medio vacío y homogéneo–.¹³² La materia sería una especie de puente de comunicación entre la consciencia y el espacio, que sustenta la vida consciente y espiritual desplegada en el espacio; sin embargo, al estar arraigada al espacio, nos hemos acostumbrado a no ver el devenir de la materia sino sólo una serie de estados. Evidentemente Bergson propone la existencia de la percepción pura sólo *de derecho*, para hacer énfasis en la diferencia de naturaleza entre ésta y la memoria, es decir, entre la materia y el espíritu. Si se aceptara su existencia *de hecho* implicaría caer en lo que el mismo autor denuncia y señala como la ilusión cinematográfica; implicaría creer que a partir de instantes percibidos atomizados se puede construir la duración, que de lo inmóvil y estable se puede comprender lo inestable y móvil.¹³³

Por su parte, la memoria pura implica la conservación del pasado en sí mismo, independiente de su utilidad y aplicación práctica. Cuando Bergson aplica el criterio de utilidad a la memoria pura la encuentra inoperante –*inactuante*–, luego entonces inútil respecto a la utilidad de la vida material, o para decirlo de otro modo, considera que la memoria pura es meramente especulativa, virtual y espiritual. Es interesante que esta hipótesis le sirve a Bergson para afirmar el carácter ontológico positivo del pasado; su conservación le permite considerar a la memoria como agente creador de novedad y no sólo como un mero receptáculo de representaciones pasadas –entendiendo aquí representación como copia mental de la percepción experimentada o como percepción disminuida–.

La memoria pura es esencialmente el espíritu, o como lo dice Jankelevitch, “el espíritu en el espíritu”.¹³⁴ En la memoria se manifiesta el pasado de la persona por entero, y aunque suene paradójico, “la persona por entero obstruye con su presencia su visión de la materia”;¹³⁵ en tanto especulativa, da la espalda a la acción que reclama la materialidad de

¹³² Cfr. Martín, Jorge, Introducción a Bergson, Henri, *Duración y simultaneidad*, p. 20.

¹³³ Cfr. Santander Iracheta, Jesús, “Vacío, negación y nada, en Bergson”, p. 165.

¹³⁴ Jankelevitch, *Henri Bergson*, p. 176.

¹³⁵ Loc. Cit.

las cosas. Siguiendo este orden de ideas, afirma Jean Hippolite que el espíritu es puramente especulativo, y por este motivo interrumpe el presente que es acción.¹³⁶

Se hace evidente de esta manera que la memoria pura es el polo subjetivo de la teoría del conocimiento en Bergson. Como manifestación del espíritu, tiene connotaciones negativas respecto a la acción. Si se mantiene la hipótesis de que la percepción pura presente y actuante es el fundamento cognoscitivo en tanto que conocemos mientras actuamos sobre la materia, entonces –como se verá más adelante– la memoria pura está condenada a permanecer en las tinieblas del inconsciente, sin posibilidades de actuar pues no llegaría a tener contacto con la percepción al estar totalmente desinteresada de la vida práctica y útil que exige que el cuerpo actúe. Sin embargo, antes he mencionado que hablar de memoria es también hablar de conciencia. Si se le concediera existencia de hecho a la percepción pura, totalmente desligada de la memoria, se estaría concediendo la existencia de un *presente puro* y por consiguiente la existencia de instantes aislados, sin sucesión y sin la posibilidad de distinguirlos unos de otros en tanto que serían una especie de mónadas autorreferenciales. Sin una memoria elemental que enlace dos percepciones, o mejor dicho dos instantes, no puede haber conciencia de tiempo.¹³⁷ Gracias a esta memoria se pueden dar diversos grados de ‘fusión’ del pasado con el presente en dirección al porvenir, si asumimos que “no vamos del presente al pasado, de la percepción al recuerdo, sino del pasado al presente, del recuerdo a la percepción”¹³⁸ en una sucesión continua ontológicamente irreversible. Esta continuidad sucesiva impide que exista un *presente puro* como lo sugiere la noción de instante y de percepción pura; el presente existe fuera de nosotros como mera simultaneidad de estados de las cosas, y sólo se puede ver el devenir de las cosas –abandonando la simultaneidad de estados homogénea e inmóvil– cuando interviene en la percepción una conciencia que recuerda dichos estados. Si se obtuviera efectivamente una percepción pura, aislada de las demás, sólo se observaría un conjunto de posiciones simultáneas –de una simultaneidad cuantitativa–; se observarían objetos superpuestos en un espacio en el que nuestro cuerpo realiza un corte selectivo en pro de las acciones potencialmente realizables. La percepción pura ligada al instante es, según

¹³⁶ Cfr. Hippolite, “Aspects divers de la memoire chez Bergson ('Various Aspects of Memory in Bergson)”, en: Lawlor, *The challenge of Bergsonism*, p. 122.

¹³⁷ Cfr. Bergson, *Duración y simultaneidad*, p. 88.

¹³⁸ Deleuze, *El Bergsonismo*, p. 64.

Bergson, pura simultaneidad de estados materiales, sin un antes ni un después, sin duración. No debemos soslayar que esta irreductibilidad es solamente hipotética. Al analizar la percepción concreta, y pasar de la consideración *de derecho* de la percepción a la consideración *de hecho*, Bergson encuentra que existen puntos de concatenación de la memoria y la percepción, más aún, encuentra que en la experiencia habitual de la percepción concreta ésta no puede darse sin la intervención de la memoria en alguna de sus modalidades. Es así que se da una tensión en términos de temporalidad, como se verá enseguida, pues la memoria pura –que es de carácter espiritual– preserva el pasado en un estado de mera especulación, mientras que la percepción pura está anclada en el presente de la materialidad que reclama la acción –real o posible– del cuerpo. Dicha tensión se resuelve en las experiencias concretas de la corporeidad, en las que se muestra una mixtura de lo actual y lo virtual en diversos grados de tensión o ritmos en los que lo material y lo espiritual son parte del mismo proceso, insinuando así que la dualidad postulada en un inicio es sólo aparente.¹³⁹ El cuerpo en tanto –imagen– material no puede contener al espíritu, no obstante el espíritu manifestado en la memoria, no puede actuar sino mediante su concatenación con la percepción concreta –esto lo veremos en seguida–.

La percepción pura, como condición hipotética, ayuda a comprender la percepción factual, concreta, en tanto que es la base objetiva del conocimiento: impersonal, libre de afectos o sentimientos, externa y extensa.¹⁴⁰ La memoria se postula como una condición real –no hipotética– para que se produzca un acto perceptivo. Convendría ahora revisar la teoría de la imagen para poder situar a la corporalidad en su justa medida en el ámbito de la percepción habitual.

¹³⁹ Cfr. Ruiz Stull, *Tiempo y experiencia*, p. 145.

¹⁴⁰ Cfr. Lawlor, *The Challenge of Bergsonism: Phenomenology, Ontology, Ethics*, p. 20.

2.2. Imágenes materiales y percepción habitual

El concepto de imagen esbozado por Bergson va en contra de una doble tradición: “por un lado, no se trata de imágenes, en el sentido de copias mentales de objetos externos, o representación, son parte del mundo. Pero, por otro lado, las cosas deben llamarse imágenes porque la percepción no les agrega nada, sino que les quita parte de sus relaciones mutuas”.¹⁴¹ Ahora bien, en la imagen –realidad objetiva– la representación se encuentra en ella virtualmente, y dicha representación pasa al acto en el momento en que un sujeto consciente movido por el interés vital selecciona algunos elementos de esa realidad objetiva aislándolos en una especie de discernimiento pragmático orientado hacia la acción.¹⁴² Bergson no le otorga a la imagen la suficiencia ontológica de las cosas materiales *en sí*, pero tampoco las entiende como meras representaciones subjetivas, sino como un híbrido de ambas. La imagen entendida como la realidad objetiva posee existencia sin que un sujeto la perciba, pero en el acto perceptivo le otorga el grado de representación. Si entendemos que el acto concreto de percibir –no hablamos ya de la percepción pura– es a su vez el acto de representar, implica también un elemento subjetivo. En el acto perceptivo la conciencia no *ilumina* las cosas dotándolas de significación, sino más bien, la conciencia al seleccionar algunos elementos *oscurece* lo que no le interesa del todo continuo material que tiene un valor objetivo:

Yo la convertiría [a la imagen] en representación si pudiera aislarla, si sobre todo pudiera aislar lo que la envuelve. La representación está allí, pero siempre virtual, neutralizada en el instante en que pasaría al acto por la obligación de continuarse y perderse en otra cosa. Lo que hace falta no es iluminar el objeto, sino por el contrario oscurecerle ciertos costados, reducirle la mayor parte de sí mismo, de manera que el sobrante, en lugar de quedar encajado en el contorno como una *cosa*, se despegue de él como un *cuadro*.¹⁴³

En tanto que representación virtual, o en estado latente, la imagen es *más* que la mera representación que se hace de ella al momento de percibir, pues mediante el acto

¹⁴¹ “D'une part, il ne s'agit pas d'images, au sens de copies mentales d'objets extérieurs, ou de représentation elles font partie du monde. Mais d'autre part les choses doivent être appelées des images, car la perception ne leur ajoute rien, ne fait au contraire que leur ôter une part de leurs relations mutuelles” (Worms, Frédéric, *Le vocabulaire de Bergson.*, p. 30).

¹⁴² Cfr. Santander Iracheta, “La memoria ante la relación del espíritu con la materia, en Henri Bergson”, p. 46.

¹⁴³ Bergson, *Materia y memoria*, p. 50. Mis corchetes.

perceptivo efectuamos un corte en el que aprehendemos sólo una porción de la totalidad material; pero la imagen es *menos* que las cosas en cuanto tales, pues en el acto perceptivo no se aprehenden las cosas en sí, independientes del sujeto tienen existencia real.¹⁴⁴ La representación es para Bergson un acto reflejo; cuando afirma que “nuestra representación de las cosas nacería pues, en suma, de que ellas vienen a reflejarse contra nuestra libertad”,¹⁴⁵ se refiere precisamente a la relación del yo concreto con el acto que realiza, como mencioné anteriormente.¹⁴⁶ Si los actos libres emanan del yo que siente y piensa –yo profundo, en el que hay virtualidad, acciones posibles– y no del yo que obra –yo superficial, en el que la acción real es la única acción posible–, y expresan completamente la personalidad de quien los realiza, entonces, como he dicho antes, la libertad es manifestación de la duración propia del individuo. Lo que hace la percepción es delimitar el contorno de las cosas para adaptar la realidad a los intereses de la práctica y a las exigencias de la vida social,¹⁴⁷ pues la causa del nacimiento de la percepción es la misma causa que la del surgimiento de la cadena de elementos nerviosos y de órganos en los seres vivos: la capacidad de obrar del ser viviente y la consecuente indeterminación del movimiento o de la acción que sigue a la conmoción recibida.¹⁴⁸ Sin embargo, no se debe entender a la percepción concreta como una vista fotográfica de las cosas –como sí puede interpretarse la percepción pura–, captada con órgano específico –órgano de percepción–, porque esto equivale a concebir al cerebro como un revelador químico de dicha instantánea fotográfica. Al abordar con estos términos el problema, Bergson recurre al concepto de imagen al afirmar que si la fotografía existiera, ya estaría tomada, sacada del interior de las cosas y para todos los puntos del espacio, confirmando así que por medio de la representación no añadimos nada a las cosas.¹⁴⁹ La imagen es el articulador material en tanto posibilita la percepción; con este concepto híbrido Bergson trata de explicar el contacto de la conciencia –ámbito privilegiado de la duración– con la materia. La conciencia no tiene contacto inmediato con los objetos materiales puros, sino con la imagen que entresaca de ellos para poder representarse un objeto aislado. En otras palabras, nos

¹⁴⁴ Cfr. Ruiz Stull, *Tiempo y experiencia*, p. 145.

¹⁴⁵ Bergson, Henri, *Materia y memoria*, p. 51.

¹⁴⁶ *Supra*, Capítulo I, p. 27.

¹⁴⁷ Cfr. Bergson, *Materia y memoria*, p. 193.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 77-78.

¹⁴⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 52.

ponemos en presencia de las cosas a través de su representación –que se encuentra virtualmente en ellas–, por esto Bergson sostiene que “para las imágenes existe una simple diferencia de grado, y no de naturaleza, entre *ser* y *ser percibidas concientemente*”,¹⁵⁰ una imagen puede *ser* sin *ser percibida*; es decir que puede estar presente sin estar representada en tanto que no pasa a la esfera de la conciencia –como veremos más adelante, este es el sentido de las representaciones inconcientes en el bergsonismo–. El autor francés afirma que “[...] la distancia entre estos dos términos, presencia y representación, parece medir precisamente el intervalo entre la materia misma y la percepción consciente que tenemos de ella”.¹⁵¹ Es necesario hacer abandonar algo de sí a las imágenes presentes para convertirlas en representaciones. Entonces se comprenderá que la imagen tiene existencia independiente, pero la manera de delimitarla al convertirla en representación es relativa a la conciencia que tiene contacto con ésta siempre orientada a la acción.

La realidad de la materia consiste en la realidad de sus elementos y de sus acciones de todo género. Nuestra representación de la materia es la medida de nuestra acción posible sobre los cuerpos; resulta de la eliminación de aquello que no compromete nuestras necesidades y más generalmente nuestras funciones. En un sentido, se podría decir que la percepción de un punto material inconciente (Sic.) cualquiera, en su instantaneidad, es infinitamente más vasta y completa que la nuestra, puesto que ese punto recoge y transmite las acciones de todos los puntos del mundo material, mientras que nuestra conciencia no alcanza más que a ciertas partes a través de ciertos costados. La conciencia –en el caso de la percepción exterior– consiste precisamente en esa selección. Pero en esa pobreza necesaria de nuestra percepción conciente (Sic.), existe algo positivo y que anuncia ya el espíritu: se trata, en el sentido etimológico del término, del discernimiento.¹⁵²

Al afirmar que la percepción consciente individual implica al espíritu, Bergson confirma la naturaleza híbrida del concepto de imagen, pues el contenido de nuestra representación perceptual –las notas constitutivas sensibles de las cosas– es parte de la materia, pero la delimitación, selección y forma las aplica el espíritu en el momento de realizar el recorte perceptivo sobre la materia. Es así que, por un lado, el concepto de imagen le sirve al autor para afirmar que existe un universo material real y exterior a los sujetos, independiente de nuestra percepción y, por otro lado, le sirve para afirmar también que su perfil o forma es relativa a los sujetos que seleccionan ciertas partes del todo material de acuerdo a sus necesidades al representársela en el acto perceptivo.

¹⁵⁰ Ibid., p. 52.

¹⁵¹ Ibid., p. 49.

¹⁵² Ibid., p. 52.

Miguel Ruiz afirma que “denominar las cosas por imágenes no es transformar el mundo en representación, sino lo contrario, es inscribir toda nuestra representación, todos los caracteres de nuestra conciencia, en el horizonte de un mundo eminentemente material”;¹⁵³ sin embargo, hay que agregar que esta es precisamente la razón por la que la postura gnoseológica de Bergson se interpreta tendiente al idealismo objetivo, sobre todo al comparar la percepción bergsoniana con la percepción de Leibniz.¹⁵⁴

Según Bergson, toda teoría de la materia se basa en imágenes para establecer una comprensión de la misma. Si se reduce la materia a átomos o flujos de energía, no se está fuera del ámbito de las imágenes, entonces Bergson cree lícito postular a la materia como imagen en tanto que la percepción no les agrega nada; por el contrario, la percepción habitual sustrae de las cosas de manera selectiva lo único útil para la acción, pues toda representación es medio de acción.¹⁵⁵ La percepción habitual no se entiende desde el bergsonismo como una especie de contemplación o especulación; es más bien una actividad, situada en el presente en tanto *actuante* bajo un criterio de utilidad.¹⁵⁶

2.2.1. El cuerpo como imagen privilegiada

Al abordar la idea de representación líneas arriba, no abordamos el tema de la corporalidad, que es sumamente importante para comprender la diferencia entre representación, sensación y afección. De igual manera el cuerpo entendido como imagen nos posibilitará observar el papel de la memoria en la percepción concreta.

Frente a las imágenes que obran e interaccionan de manera constante mediante *leyes naturales* que permiten calcular y prever lo que puede suceder con cada una de esas

¹⁵³ Ruiz Stull, *Tiempo y experiencia*, p. 105.

¹⁵⁴ Cfr. Ben-Ami Scharfstein, *Roots of Bergson's Philosophy*, pp. 17 ss.; Cfr. Schreel, “Transcendental perspectivism. Matter an Perception in Leibniz, Bergson and Deuleze”. Disponible en: https://www.academia.edu/12522236/Matter_and_Perception_in_Leibniz_Bergson_and_Deleuze Consultado el 13/01/2019. Cfr. Vollet, Matthias, “El papel de Leibniz para la metafísica de Bergson. Las nociones ‘posible’ y ‘tendencia’”, pp. 191-210.

¹⁵⁵ Windelband, “En guise d'introduction à matière et mémoire de Bergson”, pp. 153.

¹⁵⁶ Cfr. Bergson, *Materia y Memoria*, pp. 81-82.

imágenes que mantienen un movimiento continuo homogéneo y constante, existe una imagen que contrasta con éstas porque no sólo la podemos conocer desde fuera por medio de percepciones –representaciones externas–, sino también desde dentro por medio de sensaciones –representaciones internas– y afecciones.¹⁵⁷ Esta imagen, que Bergson considera privilegiada, es el cuerpo.¹⁵⁸ En tanto imagen, tiene la particularidad de –además de recibir y transmitir movimiento como las demás imágenes–¹⁵⁹ elegir el modo en que canaliza el movimiento que recibe y que efectúa; es decir, el cuerpo es un conductor selectivo de movimiento que tiene además la capacidad de *anticipar las acciones posibles* con respecto a las imágenes circundantes.¹⁶⁰ Cuando Bergson enuncia lo siguiente: “Llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo”,¹⁶¹ está afirmando que las imágenes están a medio camino entre la representación que hacemos de las cosas y las cosas mismas. La percepción es la condición de posibilidad de actuar del cuerpo –entendido como imagen privilegiada, consciente y por ende como centro de acción–, que sin embargo, en tanto imagen, no es capaz de generar representaciones, sino que las representaciones ya se encuentran fuera del cuerpo virtualmente en las imágenes materiales que le exigen responder ante una gama de posibles acciones. En esta toma de postura Bergson va en contra de la tradición que concibe la sensación como génesis del conocimiento; por el contrario, propondrá como génesis del conocimiento a la acción. Voy a demorarme un poco en esto. Había dicho líneas arriba que la representación es un acto reflejo; el cuerpo viviente es considerado por Bergson como el centro desde donde se refleja, sobre los objetos que le rodean, la acción que esos objetos ejercen sobre él, de hecho la percepción es esta reflexión.¹⁶² Ahora bien, esas acciones son consideradas como acciones posibles o virtuales en función del criterio bergsoniano de inmediatez, criterio que posibilita la diferenciación entre percepciones y sensaciones, ya que cuando la percepción es de un objeto distinto a nuestro cuerpo, separado por un intervalo espacial o temporal, expresa únicamente una acción virtual. Pero cuando la distancia decrece entre ese objeto y

¹⁵⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁹ Cfr. Jankelevitch, *Henri Bergson*, p. 122.

¹⁶⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 37.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶² Cfr. *Ibid.*, p. 70.

nuestro cuerpo, la acción virtual se transforma gradualmente en acción real, sobre todo cuando se ve manifestado un peligro urgente que amerita una acción inmediata. Cuando la distancia deviene nula, es decir cuando el objeto a percibir coincide con nuestro cuerpo, cuando el cuerpo es el objeto que se percibe, no ya desde fuera sino desde su interior, ya no estamos hablando de una percepción, sino de una afección –la sensación es una afección más apegada a la extensión material del cuerpo–; esto es lo que Bergson considera acciones reales. En orden al criterio de inmediatez respecto del cuerpo, Bergson considera a las afecciones y sensaciones como acciones reales, pues le concierne al cuerpo y en el cuerpo; en la percepción hay distancia del cuerpo respecto a los otros objetos, por lo tanto deviene en acción virtual o posible. Por tal motivo afirma que “nuestras sensaciones son a nuestras percepciones lo que la acción real de nuestro cuerpo es a su acción posible o virtual”.¹⁶³ La percepción es la representación de las imágenes materiales; la sensación es la representación de mi imagen privilegiada que es centro indeterminado de acciones.

En este orden de ideas, la afección “[...] *debe*, en un momento determinado surgir de la imagen”.¹⁶⁴ Entendida así la afección, el rol del cuerpo no se limita a reflejar las acciones que le vienen de fuera, sino que al luchar contra las acciones de los objetos externos, produce un esfuerzo interno y de cierto modo absorbe algo de esa acción que le ha afectado, siendo esta absorción la fuente de la afección.¹⁶⁵ Cabe señalar la radical postura de Bergson al afirmar que las realidades espirituales son coexistentes con las realidades materiales, en este sentido la experiencia corporal se manifiesta en afecciones y percepciones, el cuerpo en sí mismo no genera representaciones, pero al manifestarse el espíritu por medio de las afecciones sí es posible que éste genere representaciones, de igual manera existen representaciones que el cuerpo recoge del entorno por el contacto permanente con las imágenes materiales.¹⁶⁶

De esta manera Bergson diferencia las afecciones sentidas –que están en nuestro cuerpo, son percibidas inmediatamente donde se producen e implican un esfuerzo actual sobre sí mismo– de las imágenes percibidas –que están fuera del cuerpo–, y considera que

¹⁶³ Ibid., p. 71.

¹⁶⁴ Ibid., p. 69.

¹⁶⁵ Cfr. Ibid., p. 70.

¹⁶⁶ Esta fundamentación de las representaciones ejemplifica bien lo que Gilles Deleuze llama el *empirismo radical* de Bergson, que guarda ciertas afinidades con el proyecto de Schelling. (Cfr. Deleuze, Gilles, *La isla desierta y otros textos*, pp. 49-50. Cfr. Hausheer, “Thought affinities of Schelling and Bergson”, pp. 93-106.)

la superficie del cuerpo, en tanto límite de contacto con los objetos o imágenes materiales “nos es dada a la vez bajo la forma de sensaciones y de imágenes”.¹⁶⁷ Esto implica que el cuerpo es la única porción de extensión que puede ser percibida y sentida, en el que la sensación, en tanto representación interna –visual, táctil, auditiva, etc.–, participa de la extensión del cuerpo. Se entenderá de este modo que el cuerpo es una imagen sensorio-motriz en tanto que el movimiento recibido prolonga la sensación en acción;¹⁶⁸ por esta razón es considerada por Bergson una imagen privilegiada entre todas las imágenes.

De un lado, en efecto, esta imagen ocupa siempre el centro de la representación, de manera que las otras imágenes se escalonan alrededor de ella en el orden mismo en que podrían sufrir su acción; por otro lado, percibo su interior, el adentro, a través de las sensaciones que llamo afectivas, en lugar de conocer solamente de él, como de las otras imágenes, la película superficial. Existe pues en el conjunto de las imágenes, una imagen favorecida, percibida en sus profundidades y ya no simplemente en su superficie, asiento de afección al mismo tiempo que fuente de acción; se trata de esta imagen particular que yo adopto por centro de mi universo y por base física de mi personalidad.¹⁶⁹

Esta imagen –el cuerpo– se sitúa en una temporalidad específica. Al prolongar la sensación en acción, se encuentra siempre entre el pasado percibido inmediato –sensación–, y el porvenir inmediato que se determina en acción,¹⁷⁰ y se sitúa en el presente actual. Bergson lo enuncia así: “mi presente consiste en la conciencia que tengo de mi cuerpo”.¹⁷¹ El cuerpo representa el estado actual del devenir del sujeto que efectúa un corte en el devenir de la realidad mediante la percepción. El presente es la materialidad misma de la existencia del sujeto, un conjunto de sensaciones y movimientos, nada más.¹⁷² Ahora bien, hasta aquí se entiende que la sensación afectiva es un derivado o decantado especulativo de la percepción; pero entonces se presupone que son de la misma naturaleza y difieren solamente en grado, cuestión que Bergson no sólo no admite, sino que niega tajantemente.¹⁷³ No debemos pasar por alto que Bergson adopta como punto de partida la acción para establecer que la percepción no es de ninguna manera contemplación y que tampoco es una exteriorización de las sensaciones. Entender la acción como la capacidad de operar cambios en las cosas equivale a considerarla un hecho claro para la conciencia

¹⁶⁷ Bergson, *Materia y memoria*, p. 241.

¹⁶⁸ Cfr. Santander Iracheta, “La memoria ante la relación del espíritu con la materia, en Henri Bergson”, p. 75.

¹⁶⁹ Bergson, *Materia y memoria*, p. 75.

¹⁷⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 152.

¹⁷¹ *Loc. Cit.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 153.

¹⁷³ Cfr. *Ibid.*, pp. 69-70.

debido a que todo cuerpo organizado tiende hacia ésta y en ella convergen todas sus potencias.¹⁷⁴ Establecido el hecho objetivo del problema, la percepción como acción, y acción que se origina en las imágenes –los objetos que nos rodean–, queda pendiente asentar cómo se introduce la subjetividad en la percepción, cómo interviene el espíritu en el contacto con la realidad material; aquí es donde cobra importancia la memoria como facultad humana y como manifestación del espíritu. En contraposición a la percepción que está en la esfera de la acción, la memoria está ubicada en la esfera de la contemplación. Lo propio de la percepción y de la sensación es su *actualidad* que consiste en su *actividad* sensorio-motriz, mientras que el recuerdo es especulativo en tanto que “el pasado es en esencia *lo que ya no actúa*”.¹⁷⁵ De aquí se desprende que, de acuerdo al criterio de interés utilitario también se finque una diferencia radical entre la sensación actual y el recuerdo puro: las sensaciones ocupan porciones determinadas de la superficie del cuerpo, el recuerdo puro no interesa a ninguna parte del cuerpo.

En el nivel de la experiencia concreta se resuelven los conflictos y tensiones puestos de relieve al analizar la percepción consciente solamente como presente. Si bien vimos que el cuerpo elige una acción para realizar frente a un cúmulo de acciones posibles que le ponen de cara a las imágenes materiales, esta selección no puede ser azarosa y arbitraria; aquí es donde interviene la memoria a través de la semejanza, o más bien mediante el recuerdo de situaciones pasadas análogas a la situación presente. Entonces la acción indeterminada o posible del cuerpo se determina con base en la función de la memoria. “La conservación de las imágenes percibidas también se subordina a la indeterminación de los actos que deben cumplirse”.¹⁷⁶ La percepción concreta ya no nos sitúa meramente en el presente, en un estado de simultaneidad cuantitativa e instantaneidad. La selección que realiza la percepción habitual concreta introduce temporalidad, en tanto que *la percepción dispone del espacio en la exacta medida en que la acción dispone del tiempo*.¹⁷⁷ Esta convergencia entre materia y tiempo se da en la corporeidad. Así como la representación de las imágenes viene a reflejarse con nuestra libertad, también en las sensaciones afectivas se da “una especie de refracción de la duración pura a través del espacio, refracción que nos

¹⁷⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 77.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷⁶ Santander Iracheta, “La memoria ante la relación del espíritu con la materia en Henri Bergson”, p. 51.

¹⁷⁷ Bergson, *Materia y memoria*, p. 47.

permite separar nuestros estados psicológicos, llevarlos a una forma cada vez más impersonal, imponerles nombres, en fin, hacerlos entrar en la corriente de la vida social”.¹⁷⁸ En el cuerpo convergen la conciencia del pasado y el presente, pero la acción inhibe a la memoria. Sin embargo, al diferir en naturaleza y no en grado, se debe demostrar que la memoria no deriva de la materia. La novedad del pensamiento de Bergson al abordar la memoria en términos de duración consiste en que no la presenta como una zona mental de recepción de los residuos de la percepción actual. Por el contrario, la memoria es copartícipe en el acto de percibir, dotando de sentido a la percepción; es decir, la memoria hace consciente y posibilita la percepción. El problema que nos interesa aquí es el que plantea Bergson cuando formula la siguiente pregunta: “¿es la percepción la que determina mecánicamente la aparición de los recuerdos, o son los recuerdos los que se presentan espontáneamente al encuentro de la percepción?”¹⁷⁹ La respuesta que da Bergson a esta pregunta ya está perfilada en su concepción de materia y de percepción. Si la memoria es de naturaleza distinta a la percepción, luego entonces es independiente de la materia. La conservación de los recuerdos no se puede efectuar en el cuerpo, pues al ser un mero conductor del movimiento, un objeto destinado a mover objetos, es pues un centro de acción que “no sabría hacer nacer una representación”.¹⁸⁰ Esto no podría darse ni de manera externa a él mismo porque en la imagen la representación ya se encuentra virtualmente su representación, ni de manera interna puesto que las afecciones son de carácter inextenso y solamente las sensaciones tienen contacto con el cuerpo, pero estrictamente hablando no surgen del cuerpo cuando éste está en reposo.

¹⁷⁸ Ibid., p. 195.

¹⁷⁹ Ibid., p. 113.

¹⁸⁰ Ibid., p. 36.

2.3. Modalidades de la memoria y su relación con la percepción

En el bergsonismo no hay una sola modalidad de memoria. Junto a la caracterización hipotética de memoria pura, encontraremos otras dos modalidades que son categorizadas de acuerdo a su cercanía o concatenación con el acto perceptivo de las imágenes materiales: la memoria hábito y la memoria representación. Mediante estas tres modalidades de memoria se explican la evocación de recuerdos de situaciones pasadas similares para anticipar las acciones posibles futuras. Keith Allen Pearson expresa la relación de la memoria bergsoniana con la percepción en términos de contracción y expansión de la duración en relación con las síntesis del pasado y el presente. Al afirmar que el pasado actúa eficazmente en el presente para generar acciones futuras, se le otorga a la memoria un papel crucial en la experiencia de la temporalidad al ser la que posibilita el fenómeno de endósmosis del pasado y el presente.¹⁸¹

Es conveniente anotar desde ahora que no se afirma la existencia de diversas memorias, sino de diversos aspectos de una sola memoria que posibilitan la actualización de los recuerdos en diferentes niveles de acción –o inacción–. Comenzaré esta revisión por lo más superficial, es decir con la modalidad de la memoria más cercana a la percepción –la relación de la memoria con la acción–, en este nivel analizaremos cómo la memoria posibilita la creación de percepciones; para seguir con el nivel intermedio, con una modalidad de memoria situada entre lo superficial y lo profundo, en este nivel se analizarán los recuerdos manifestados en imágenes –la relación de la memoria con la imaginación–; para concluir el apartado con el análisis de la memoria más profunda –su relación con la ensoñación, la fantasía y el sueño–, revisaré el carácter ontológico de dicha memoria y su relación con el inconsciente –en su sentido de virtualidad–.

No soslayo la imagen bergsoniana del cono invertido cuyo vértice toca un plano, en donde el plano es la materia, y el cono es la memoria. En esta imagen geométrica comenzaría por situarnos en la parte del cono que tiene contacto con el plano, es decir por la modalidad de la memoria más cercana a la percepción; para ir de la punta del cono hacia la base del mismo: la memoria pura.

¹⁸¹ Estos dos actos, percepción y recuerdo, se penetran pues siempre, intercambiando siempre algo de sus sustancias por un fenómeno de endosmosis (Ibíd., p. 80).

La intención de Bergson de llevar al extremo el dualismo de la percepción pura y la memoria pura, es la de preparar las vías discursivas para explicar la aproximación entre lo inextenso y lo extenso.¹⁸² La imagen del cono le sirve para ejemplificar los polos y los diferentes niveles de interacción entre el espíritu y la materia, siendo el punto de contacto la corporalidad.

2.3.1 Memoria Hábito

Esta relación de la memoria con la percepción puede dar paso a interpretar diferencias de grado y no de naturaleza entre ambas, por lo que Bergson establecerá un criterio para diferenciar los ámbitos del espíritu y de la materia como radicalmente distintos. De acuerdo a Leonard Lawlor, dicho criterio se fundamenta en que “*la diferencia en la dirección siempre define una diferencia en la naturaleza*”.¹⁸³ Evidentemente se refiere aquí a la *direccionalidad* de la temporalidad de la memoria y de la percepción. Es así que con relación al juego que la memoria efectúa con respecto a la percepción es que se establece, según Lawlor, la primera diferenciación de naturaleza respecto a la memoria: una memoria del cuerpo y una memoria del alma, o en otras palabras, una memoria material y una memoria espiritual.¹⁸⁴ Se entiende aquí que la memoria material está situada en el presente y –como veremos a continuación– orientada hacia el futuro, mientras que la memoria espiritual estará más bien orientada hacia el pasado.¹⁸⁵

¹⁸² Cfr. *Ibid.*, p. 191.

¹⁸³ “[...] *difference in direction always defines a difference in nature*” (Lawlor, *Challenge of Bergsonism*, p. 43).

¹⁸⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁵ Aunque lo veremos más adelante, desde ahora adelanto que desde esta interpretación no se puede afirmar que existen dentro de la memoria diferencias de naturaleza. En cualquier forma pudiera decir que dentro del libre juego que realiza la memoria se desarrollan algunas tendencias que pueden estar ordenadas de acuerdo al nivel de experiencia que se viva. Otra forma de decirlo es con respecto al nivel de consciencia que se

Esta diferenciación sirve a Bergson para poder afirmar la tesis del espíritu como realidad independiente y, de este modo, afirmar la sobrevivencia del pasado emancipado de la corporalidad. Bergson enuncia su primera hipótesis en este sentido: *El pasado sobrevive bajo dos formas distintas: 1 o en mecanismos motores; 2 o en recuerdos independientes.*¹⁸⁶

Se afirma que existen dos modalidades en las que se cumple el reconocimiento –la utilización de la experiencia pasada para la acción–. A veces, dice Bergson, se produce en la acción misma, poniendo en juego automáticamente un mecanismo adecuado para cada circunstancia, como puede ser un reflejo voluntario que, a fuerza de repetición se vuelve automatizado, aunque puede cambiarse de modo consciente. Pero otras veces el espíritu trabajará e irá en busca de representaciones al pasado para elegir la que se adapte más a la situación actual.¹⁸⁷ De aquí que el autor afirme que lo que se fija en la memoria a través de la repetición no es más que un mero hábito que descompone y luego recompone la acción total para aprehenderla, mientras que hay otra modalidad de la memoria que fija imágenes, es decir, no descompone y recompone la acción, sino que la fija de modo inmediato y diferenciado, imprimiéndola en la memoria como imagen. Es el primer tipo de memoria, la memoria corporal o, como la llama Bergson, la memoria-hábito. Este tipo de memoria busca prolongar la acción a través de la repetición. Una acción repetida indistintamente se va perfeccionándose convierte en hábito; no obstante, se convierte también en algo mecanizado, en un hábito meramente corporal.¹⁸⁸ De este modo, al convertirse en algo automático se vuelve cada vez más impersonal y no necesita mayor grado de consciencia; es así que también se convierte en algo “cada vez más ajeno a nuestra vida pasada”.¹⁸⁹ El cuerpo es depositario de estos hábitos generados por la repetición, de tal suerte que cuando el cuerpo se lesiona o se atrofia pueden desaparecer.

Aunque suene un tanto paradójico, la memoria hábito busca que la realización de una acción presente se prolongue en vista a posibles acciones futuras, al prolongar el efecto

desarrolle en cada experiencia, pues en algunos casos la memoria actúa espontáneamente y caprichosamente por debajo del ámbito de la consciencia.

¹⁸⁶ Bergson, *Materia y memoria*, p. 92.

¹⁸⁷ Cfr. Loc. Cit.. Como se verá cuando se aborde la memoria imaginal (o memoria-recuerdo), Bergson no concibe la representación como un remanente de la percepción, es decir como una especie de percepción debilitada.

¹⁸⁸ Es difícil no notar el mecanicismo de fondo en este argumento de Bergson. Él mismo concibe al cuerpo como una especie de central telefónica (conmutador), que discrimina las comunicaciones que entran y salen. En este sentido concibe al cuerpo vivo como una máquina (Cfr. Lawlor, *Challenge of Bergsonism*, p. 16).

¹⁸⁹ Bergson, *Materia y memoria*, p. 229.

útil de las imágenes pasadas hasta el momento actual. Bergson utiliza la noción de progreso para referirse a esta propensión al futuro de la memoria hábito.¹⁹⁰ Al estar apegada a la materialidad, no es necesario recordar más que lo que corresponde a lo útil inmediato en función de lo útil futuro. Esta modalidad de la memoria está en el orden del obrar y de resolver las necesidades prácticas de la vida; en este sentido Bergson la entiende como una memoria *natural* cuyo movimiento es hacia adelante,¹⁹¹ progresiva, pues los mecanismos sensorio-motores a los que está íntimamente ligada le impelen a impregnar a la percepción y así seleccionar entre todas las posibles acción futuras una adecuada a la circunstancia concreta que enfrenta el cuerpo.

Como se vio anteriormente, el cuerpo es concebido como una imagen privilegiada entre muchas otras imágenes; así pues, la memoria hábito en tanto corporal –sensorio-motriz– está inmersa en la dimensión de las imágenes materiales. Ello posibilita que la percepción pueda seleccionar lo estrictamente útil del universo de imágenes y eliminar lo que no le es actualmente útil. En todo caso la memoria hábito solamente contiene un pasado inmediato que resulta significativa para ejercer la acción, para actuar; es un *pasado actual o actuante*.¹⁹² Sin embargo, no se debe perder de vista que para Bergson el cuerpo representa el estado actual de mi devenir, pero este presente actual implica también virtualidad, en virtud de la operación de la memoria expresada en su apego a lo sensorio motor. Si consideramos al cuerpo como el lugar en el que el presente actúa y dura, este presente no puede ser puro, puesto que entonces nunca pasaría ni duraría; entonces, debe haber pasado al mismo tiempo que presente, dicho pasado *era* presente; este es el sentido del *pasado actuante*. Así se puede comprender que cada presente actual se comprenda como el pasado íntegro en su estado más contraído, pues el presente no es, sino que está siendo, lo que verdaderamente *es* es el pasado que posibilita el reconocimiento del presente.

Tenemos así una modalidad de la memoria, cercana a la acción por medio de los mecanismos motores del cuerpo, que afecta al presente al posibilitar la discriminación

¹⁹⁰ Por este motivo Lawlor la llama <memoria progresiva> en oposición a la memoria-recuerdo o memoria-imagen, a la cual llama <memoria regresiva>.

¹⁹¹ Cfr. Bergson, *Materia y Memoria*, p. 96.

¹⁹² Parece que con esta caracterización de la memoria hábito podemos entender la afirmación bergsoniana: *percibir es recordar*. En tanto que la memoria hábito permite discernir entre las imágenes-objetos. Sin embargo esta afirmación nos genera un aparente problema al abordar otra modalidad de la memoria (memoria-imagen o memoria-recuerdo), en tanto que las representaciones que emanan de dicha memoria no tienen ya una relación estrecha con la percepción. Incluso Bergson afirmará que imaginar no es recordar.

propia del recorte perceptivo respecto a las imágenes materiales. La otra modalidad se pone en juego cuando el espíritu trabaja y va en busca de representaciones al pasado para elegir la que se adapte más a la situación actual –aquí todavía no estamos hablando de la memoria pura–.¹⁹³ De aquí que el autor afirme que lo que se fija en la memoria a través de la repetición no es más que un mero hábito que descompone y luego recompone la acción total para aprehenderla, ya que al estar más ligada al cuerpo y a la materialidad de las imágenes dadas a la percepción. Justamente la repetición de la memoria-hábito radica en su adaptación a al carácter actual de la materia, que “repite el pasado sin cesar, porque sometida a la necesidad despliega una serie de momentos en los que cada uno equivale al precedente y puede deducirse de él: de este modo su presente está realmente dado en su presente”.¹⁹⁴ Lo que equivale a decir que en el nivel de la materia no existe diferencia entre el pasado y el presente, que no hay cambios significativos que puedan permitir la sucesión de estados materiales. La memoria ligada a la materialidad retiene del pasado sólo lo que atañe a los movimientos actuales que afectan a la corporalidad, en estricto sentido, siguiendo a Bergson, no nos representa nuestro pasado, sino que lo actúa por medio de la repetición. Esta modalidad de la memoria no recupera imágenes del pasado antiguo, sino del pasado inmediato y su función es prolongar su efecto útil en el presente siempre en vista a la acción naciente.¹⁹⁵

Esta memoria repetitiva es efectiva para la resolución de problemas materiales presentes dados a la percepción, sin embargo, la repetición sensorio-motora llevada a su máxima expresión puede salir del ámbito de la conciencia y convertirse en automatismo, es decir, se deja de poner atención a la acción repetitiva, convirtiéndose en una acción mecanizada realizada en el filo del inconsciente.

Sin embargo la hipótesis que retomé al inicio de este apartado sugiere que existe al menos otra forma de supervivencia del pasado que no implica la percepción –y la carga de utilidad para la vida que implica–, o al menos no como exigencia inmediata.

En el siguiente apartado analizaré esta segunda modalidad de la memoria en tanto que su *carácter* es regresivo. Buscaré clarificar su capacidad para crear imágenes y/o representaciones en el sentido bergsoniano. De esta manera trataré de abordar una *aparente*

¹⁹³ Cfr. *Ibid.*, p. 229.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 231.

¹⁹⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 96.

contradicción en el bergsonismo: Bergson afirma que percibir es recordar, y esto parece quedar claro cuando abordamos la memoria hábito. Sin embargo y la otra modalidad de la memoria reproduce recuerdos a manera de imágenes y en este sentido se afirma que imagina. Pero Bergson también afirma que imaginar no es recordar, lo que me obliga a revisar los diferentes sentidos del concepto de imaginación en el bergsonismo al hablar de una memoria *imaginal*.

2.3.4 Memoria *imaginativa*

Retomando la primera de tres hipótesis que Bergson enuncia para afirmar la diferencia de naturaleza entre recuerdo y percepción –*El pasado sobrevive bajo dos formas distintas: 1 o en mecanismos motores; 2 o en recuerdos independientes*–, corresponde ahora revisar más a detalle la segunda forma de sobrevivencia del pasado, aunque implica varias cuestiones importantes me interesa observar la relación de la memoria con la imaginación para poder entender de qué manera se da el encuentro de esos *recuerdos independientes* con la percepción.

En el apartado anterior me situé en el polo de la memoria más apegado a la percepción –memoria hábito–, para poder entender la función lo que llamo junto con Bergson memoria *imaginativa*,¹⁹⁶ debo situarme en la modalidad de la memoria más alejada de la percepción, es decir la memoria pura, que no descompone y recompone la acción mecánicamente, sino que fija la acción individual y concreta de modo inmediato diferenciándola de las demás e imprimiéndola en la memoria como recuerdo. Hasta aquí podemos ver que sigue teniendo una relación con la percepción, pero en su calidad de pasado. Las acciones no se repiten, son acciones consumadas, terminadas, acciones que son y no están siendo. Y el recuerdo se entiende como un acontecimiento único que se obtiene en una intuición del espíritu. Esto es lo que Bergson llama representación. El pasado se encuentra entero en la memoria pura, oscurecido por los mecanismos selectivos apegados a

¹⁹⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 122.

la percepción actual, que lo empujan a permanecer fuera del campo de la conciencia, sin que esto implique que deja de existir como pasado. En este estado el pasado existe *virtualmente*, a saber, como inactuante, sin que por esto signifique que es incapaz de actuar. Para poder actuar es necesario que un recuerdo se represente a manera de imagen. En estado puro los recuerdos no son todavía imágenes, sino que están latentes en la memoria pura en estado de virtualidad, en el ámbito del inconsciente, esperando a ser actualizados.¹⁹⁷

Se necesita una facultad con el poder de evocación de las imágenes-recuerdo. Esta facultad es la imaginación. No obstante, debemos tener en cuenta que cuando Bergson habla en términos espaciales de la imaginación siempre emite juicios de carácter negativo respecto a la misma.¹⁹⁸ La considera una facultad artificiosa que introduce división en el movimiento indiviso, no es de extrañar que en consonancia con lo anterior Bergson afirme que la imaginación “[...] tiene por función fijar las imágenes movientes de nuestra experiencia ordinaria, como el relámpago instantáneo que ilumina durante la noche un escenario de tormenta”.¹⁹⁹ Este juicio corresponde a una imaginación con tendencia intelectual en el sentido del bergsonismo; sin embargo, en el ámbito de la intuición será precisamente este atributo de la imaginación –fijar imágenes movientes de nuestra experiencia cotidiana– la que permitirá iluminar con un haz de luz de conciencia los recuerdos *contenidos* en la memoria pura empujados al inconsciente por el criterio de acción que prima en la corporalidad –específicamente en las funciones cerebrales que seleccionan únicamente lo útil para la acción y relegan lo inútil o inactuante fuera del ámbito de la conciencia o, para decirlo en otras palabras, conteniendo a la memoria en el inconsciente, de tal forma que la función del cerebro no es la de generar representaciones, sino que su función consiste sobre todo en el olvido–.²⁰⁰

En Bergson la imaginación es una facultad puente entre la memoria pura y los mecanismos sensorio-motores; sin embargo, el filósofo francés diferencia la imaginación

¹⁹⁷ “[...], lo que yo llamo la memoria pura, el magnetizador que da la sugerencia, es algo que en resumen, es el inconsciente, que es inconsciente, que no deberíamos ver” (Bergson, *Henri, Histoire des théories de la mémoire. Cours au Collège de France 1903-1904*, p. 35. Mi traducción).

¹⁹⁸ Cfr. Bergson, Henri, *Materia y memoria*, p. 199, p. 213, p. 216, p. 226.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 199.

²⁰⁰ “[...] la función del cerebro consiste también en suspender la memoria en protegernos de su aflujo vertiginoso, como aquél que paraliza al personaje borgiano ‘Funes el memorioso’” (María Cristina Ferraz, “Bergson, hoy: virtualidad y memoria”, en: VVAA, González.. [et. al.], *¿Inactualidad del bergsonismo?*, p. 211)

intelectualizada de lo que llama *fantasía*: la entiende como un intersticio que la corporalidad le abre al espíritu para manifestarse.

Se deja pues esta vez necesariamente un cierto margen a la fantasía; y si los animales no sacan mucho partido de ella, cautivos como están de la necesidad material, parece que el espíritu humano por el contrario se precipita sin cesar con la totalidad de su memoria contra la puerta que el cuerpo va a entreabrirle: de ahí los juegos de la fantasía y el trabajo de la imaginación, otras tantas de las libertades que el espíritu se toma con la naturaleza. No es menos verdad que la orientación de nuestra conciencia hacia la acción parece ser la ley fundamental de nuestra vida psicológica.²⁰¹

La fantasía posibilita que los recuerdos puedan acaecer en el cuerpo –conductor de movimiento: imagen-movimiento–, manifestándose en representaciones en forma de imágenes-recuerdo. Hay que recalcar lo dicho en apartados anteriores: Bergson considera que en sí mismo el cuerpo –y concretamente el cerebro– no es capaz de crear representaciones; sin embargo, en algunos casos los mecanismos sensorio-motores son la ocasión privilegiada para que se manifiesten espontáneamente los recuerdos por acción de la fantasía:

Las imágenes pasadas, reproducidas tal cual con todos sus detalles y hasta con su coloración afectiva, son las imágenes de la fantasía o el ensueño; lo que llamamos actuar es precisamente lograr que esta memoria se contraiga o mejor se afile cada vez más, hasta no presentar más que el filo de su hoja a la experiencia donde ella penetrará. En el fondo, es por no haber distinguido aquí el elemento motor de la memoria que unas veces se ha desconocido, otras exagerado, lo que hay de automático en la evocación de recuerdos. Conforme a nuestro sentir, un llamado es lanzado a nuestra actividad en el momento preciso en que nuestra percepción se descompone automáticamente en movimientos de imitación: nos es proporcionado un esbozo cuyo detalle y color recreamos proyectando en él recuerdos más o menos lejanos.²⁰²

La fantasía es una especie de puente entre los dos límites extremos del espíritu: la acción –ámbito de la actualidad de la conciencia– y el sueño –ámbito de la virtualidad del inconsciente–, de tal suerte que “[...] para poder evocar el pasado como imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar”.²⁰³ Se entiende que el acto de recordar es un acto de carácter contemplativo; es necesario que la conciencia vigilante –selectiva– se relaje, que se deje de poner atención a las necesidades de la vida actual para posibilitar que los recuerdos tomen forma de imágenes. La fantasía permite que se dé ese proceso de endósmosis que Bergson menciona

²⁰¹ Bergson, Henri, *Materia y memoria*, p. 190.

²⁰² *Ibid.*, p. 121.

²⁰³ *Ibid.*, p. 96.

cuando se refiere al carácter impuro de la percepción concreta.²⁰⁴ La fantasía permitirá que los movimientos –reconocimiento de un objeto presente– den paso al surgimiento espontáneo de las representaciones –reconocimiento que emana del sujeto–. Respecto de los movimientos, la memoria-hábito actúa en el ámbito de la acción, pues en ésta se lleva a cabo el reconocimiento por medio de los mecanismos motores pertinentes. Pero en el ámbito de las representaciones sucede algo distinto, en éstas trabaja el espíritu, que va al pasado a buscar los recuerdos y los trae al presente, posibilitando así que los mecanismos sensorio-motores puedan actualizarlos y disponer de ellos para la acción.²⁰⁵

Capítulo III. La experiencia estética como irrupción de la memoria

Llegados a este punto debo hacer una precisión para comprender mejor la función de lo que en el apartado anterior nombré como memoria imaginativa. Esta memoria es, por decirlo de alguna manera, un péndulo que oscila entre la memoria pura y la memoria hábito; una memoria que, si bien no está íntimamente apegada a la corporalidad, sí tiene un carácter formal, en el sentido en que los recuerdos contenidos en la memoria pura, que en su virtualidad no poseen forma, la adoptan a manera de imagen en esta modalidad–también llamada memoria-recuerdo–. Sin embargo, creo que la tendencia regresiva –pues va hacia el pasado– de esta modalidad de memoria no explica del todo la función de la facultad de la imaginación y su relación con la temporalidad. De acuerdo con lo visto anteriormente, la imaginación que se manifiesta en el recuerdo-imagen tiene un carácter eminentemente reproductor, regresa al pasado y ‘recupera’ imágenes-recuerdo producto de percepciones pasadas que son traídas al presente en orden a su analogía con la percepción actual.

Si, como se ha visto con anterioridad, la percepción está en orden al presente y la memoria en orden al pasado, falta aclarar la operación temporal de la imaginación para comprender el proceso de endósmosis que se da entre esta facultad y la memoria. Con ello

²⁰⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 80.

²⁰⁵ Cfr. Santander Iracheta, “La memoria ante la relación del espíritu con la materia, en Henri Bergson”, p. 61.

se podrá reinterpretar el dinamismo progresivo de la memoria pura en relación con la imaginación, y entenderla como fuente de creación y novedad. Como facultad del psiquismo no podemos entender a la imaginación como algo estático. Sin embargo, dentro del carácter dinámico que Bergson le otorga a la imaginación al caracterizarla como ‘memoria imaginativa’ en *Materia y memoria*, concuerdo la apreciación de María Noel Lapoujade, cuando puntualiza que la tarea de la imaginación se limita a “enriquecer con imágenes el proceso perceptivo y la evocación del recuerdo. Si bien Bergson profundizó en el examen de la imaginación, en su concepción aparece aún como subalterna a la percepción y a la memoria, careciendo de vuelo relativamente autónomo”.²⁰⁶ La imaginación reproductora no explica el carácter creador que Bergson le atribuye a la memoria, o al menos no en el ámbito de la estética. Lo anterior se debe a que esta modalidad de la imaginación modela sus imágenes por efectos de una sugestión inducida por la imitación de los movimientos presentados por la percepción. Lo que la subordina a la percepción. En esta tónica está la crítica de Gaston Bachelard al uso que Bergson le da a las imágenes-recuerdo en *Materia y memoria*, pues la imaginación propuesta por Bergson no llega a desembocar en una concepción de imaginación dinámica.²⁰⁷

En los primeros capítulos de *Las dos fuentes de la moral y la religión*, Bergson caracteriza a la imaginación simple y llanamente como la “facultad de inventar fábulas que tiene el espíritu”,²⁰⁸ derivando de dicha función la novela, el drama y la mitología. Sin explicar cómo es que se da la creación estética en orden a la imaginación, pues se limita a integrar estas manifestaciones “dentro del dominio vaga y sin duda artificialmente delimitado de la ‘imaginación’”,²⁰⁹ el autor identifica como razón de ser de dicha ‘función fabuladora’ o ‘ficción’ a la religión.²¹⁰ La imaginación, o al menos el *corte natural* de la misma, queda reducida a “una virtualidad del instinto, o si se prefiere el residuo de instinto que subsiste alrededor de la inteligencia”.²¹¹ En esta tensión bergsoniana de esfuerzos bien conocida entre instinto e inteligencia, la imaginación es una manifestación del instinto que actúa cuando la inteligencia amenaza con romper la cohesión social y, como la inteligencia

²⁰⁶ Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, p. 20.

²⁰⁷ Cfr. Bachelard, *El aire y los sueños*, México, FCE, 2006, p. 9.

²⁰⁸ Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, p. 130.

²⁰⁹ *Ibid.*, 139.

²¹⁰ Cfr. *Loc. Cit.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 139.

trabaja a través de representaciones, la *función fabuladora*, suscita representaciones ‘imaginarias’ que ofrecen un contrapeso a las representaciones intelectuales de lo real; no obstante, la misma función fabuladora necesita de la inteligencia para generar dichas representaciones.²¹²

Considero que para explicar mejor la potencia creadora de la memoria en Bergson, es necesario caracterizar a la imaginación como una función que posibilite el paso de los verdaderos recuerdos –que no son imágenes– a imágenes, pero que dichas imágenes deben en todo caso estar, en principio, desapegadas de la percepción actual. Es decir, que verdaderamente las imágenes que son producto de este tipo de imaginación sean fuente de nuevos modos de percepción y no estén subordinadas a la percepción actual. Siguiendo este orden de ideas, la imaginación impregnada con el dinamismo de la memoria pura creará nuevas percepciones, producto de un ejercicio eminentemente especulativo del espíritu. Creo que de esta manera sí se puede esbozar al menos un concepto de ensoñación fundado en la memoria bergsoniana que pueda ser operativo en el ámbito de la estética. A esta función la podemos llamar, aunque sea provisionalmente, *memoria imaginante*.²¹³ Estimo que esta memoria va más allá del concepto de *memoria imaginativa* –fantasía–, pues la simbiosis que mantiene con la memoria pura dota de dinamismo progresivo a la virtualidad propia de los recuerdos puros y ayuda a organizar el inconsciente en orden a la creación de percepciones con alto grado de novedad y a sus respectivos reconocimientos, como pueden ser las percepciones que brindan los objetos artísticos mencionados en el capítulo I. Considero que al proponer, desde el bergsonismo, una modalidad de la imaginación ligada íntimamente a la memoria que no solamente sea regresiva y subordinada a la percepción, se abre la posibilidad de abordar la percepción estética como un fenómeno eminentemente durable, en el que el impulso del pasado del espectador le permite simpatizar con el movimiento que sugiere el objeto artístico,²¹⁴ lo que a su vez posibilita que el espectador coincida con el ritmo de duración propio del objeto artístico.

²¹² Cfr. Loc. Cit.

²¹³ No me refiero aquí a la concepción sartreana de la memoria imaginante, sino al uso que le da a esta expresión María Noel Lapoujade para nombrar la simbiosis que se da entre la memoria y la ensoñación en un precioso artículo que toma como pretexto una página de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust para ejemplificar dicha endósmosis del tiempo onírico y el tiempo cósmico (Cfr. Noel Lapoujade, “Un día en el transcurso de una mente imaginante”, pp. 151-173).

²¹⁴ Recordemos que en *Introducción a la metafísica* Bergson explica que sólo por medio de la intuición se puede captar un absoluto, inmediatamente después define a la intuición como “la *simpatía*, por la cual uno se

Si entendemos, con Bergson, que en el acto simple de esta intuición emotiva entendida como simpatía, se puede coincidir con la duración propia de cada objeto,²¹⁵ puedo decir ahora que en el contacto inmediato con el objeto artístico se efectúa una fluencia de duraciones, dos tensiones de duración que terminan por unificarse en un solo ritmo: la duración de la memoria pura del espectador; y la duración virtual del objeto artístico. Pero para que esto suceda, el espectador debe situarse en un estado límite entre la conciencia y lo inconsciente, en un estado de ensoñación que le permita efectuar una especie de reconocimiento *sui generis* en lo novedoso que nos brinda la contemplación de un objeto *cuasi orgánico* que tiene impregnada cierta memoria, de una duración que permanece latente hasta el encuentro con el espectador.²¹⁶

Es pertinente retomar la noción de imaginación que propone María Noel Lapoujade para entender a la imaginación como una operación del tiempo vivido:

*La imaginación segrega imágenes con la más variada gama posible de novedad respecto de referentes presentes, pasados, futuros o ucrónicos; operación específica que se orienta hacia lo que todavía no es, sea esto posible o imposible, futuro o ucrónico. Porque lo que aún no es solamente puede ser pensado, imaginado.*²¹⁷

Considero que desde la tesis de la memoria bergsoniana se pueden trazar líneas de interpretación en los diversos sentidos temporales señalados por Lapoujade respecto de la imaginación sin que esto implique subordinarla a la percepción, es decir, sin que esto implique buscar en la memoria fidelidad con respecto a los hechos pasados, lo que supondría un carácter eminentemente regresivo de la imaginación. Específicamente desde la memoria pura bergsoniana se puede plantear un concepto de imaginación que posibilite hablar de una ensoñación que se beneficie de las cualidades eminentemente progresivas de ésta sin que se contraponga a las cualidades regresivas de la memoria-hábito en el momento del acto de percepción estética.

traslada al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable” (Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, p. 150). Posibilitando así un conocimiento inmediato de las cosas para ir después al lenguaje (Véase *Supra*, pp. 12-13.)

²¹⁵ Recordemos que para Bergson los objetos materiales poseen un mínimo de duración. Sin embargo, un objeto artístico, que posee un ritmo de duración propia, no se percibe del mismo modo que los demás objetos, en principio porque el objeto artístico fue realizado para ser percibido, y en esta tendencia exclusiva a ser percibido, interpela de modo distinto al espectador.

²¹⁶ La memoria virtual que guarda el objeto artístico es la memoria de su origen. La memoria de la intuición concreta de la duración condensada en el momento de su creación.

²¹⁷ Noel Lapoujade, “Un día en el transcurso de una mente imaginante”, p. 157.

En lo sucesivo trataré de mostrar cómo en esta ensoñación se da un fenómeno oscilatorio entre los polos de la memoria, tomando en consideración que la memoria pura – entendida como el fondo inconsciente de la ensoñación– le otorga el dinamismo, y la memoria-hábito, al estar más apegada al presente le otorga la estabilidad necesaria para posibilitar que los recuerdos puros abandonen su carácter virtual y se actualicen. De este modo se tratará de esbozar al menos la duración de la percepción estética.

Un aspecto importante de la imaginación que Bergson no aborda es su capacidad para *deformar* más que para formar las imágenes suministradas por la percepción;²¹⁸ sin embargo, a partir del concepto de memoria pura se puede dinamizar el concepto de imaginación más allá de las acepciones bergsonianas de *fantasía* o *función fabuladora*. Es por ello que propongo estudiar fundamentalmente dos características de la memoria pura bergsoniana que, según estimo, me proporcionarán elementos para aproximarme a una noción de memoria imaginante: primero, la tesis psicológica del pasado entendido como inconsciente; después, la tesis ontológica del pasado entendido como virtualidad.

3.1. La memoria pura como inconsciente

Mencioné anteriormente que para Bergson *conciencia primero significa memoria*, en el sentido de que la memoria posibilita la conciencia de la duración del individuo; la sensación de continuidad de su propia conciencia está sustentada en la memoria, pues toda conciencia implica la acumulación del pasado en el presente.²¹⁹ Me limité a comentar en una nota al pie la referencia que Bergson hace también al inconsciente como parte de la intuición filosófica, sin ahondar más en dicho tópico. Es momento de revisar la relación de la memoria con el inconsciente en Bergson, porque la comprensión de dicha relación posibilita el establecimiento de un concepto de ensoñación que se dilata desde la memoria pura hasta la percepción, pasando por la memoria-recuerdo y por la memoria-hábito. Es

²¹⁸ Cuestión tratada por Gaston Bachelard a lo largo de su tetralogía de la imaginación creadora.

²¹⁹ Véase *supra*, p. 50.

decir, una ensoñación que va del pasado al presente, desde las tinieblas del sueño, en el que se ve reflejado el carácter anárquico de la memoria pura, hasta la percepción estética; esto implica coincidir simpáticamente con la duración de la obra de arte, y que en este sentido no nos mantiene en un estado actual puro, en un presente que no es del todo actuante, pues la percepción estética mantiene cierto grado de desinterés.²²⁰

Como veremos en seguida, el concepto de desinterés está íntimamente ligado con el concepto de memoria pura, y el ámbito de irrupción de esta memoria es el sueño. El sueño es un estado corporal en el que el individuo se desinteresa de lo que sucede a su alrededor. La irrupción de la memoria pura en el sueño permite su entrelazamiento con el ámbito de la percepción, es decir, el sueño es el puente que permite que los recuerdos puros, acumulados en el inconsciente, puedan tomar la forma de imágenes; dichas imágenes son de las que echa mano la memoria regresiva para seleccionar recuerdos análogos a la percepción actual, en estado de vigilia.

Si entendemos, con Bergson, que la tendencia habitual de la percepción está en orden a la acción posible a realizar en el presente, y que su función es recortar el campo de conciencia hacia lo prácticamente útil para dicha acción, se comprende por qué es considerada obstáculo a superar, si lo que se pretende es obtener una percepción estética. Lo que trataré de mostrar enseguida es que en la percepción estética penetra la memoria pura en su carácter de inconsciente, y esto sólo es posible mediante una imaginación dinámica manifestada en la ensoñación; esta simbiosis entre memoria e imaginación implica que la ensoñación tiene su raíz en el inconsciente.

Una imaginación dinámica arraigada en la memoria pura envuelve una paradoja: en su estado primigenio no interactúa con imágenes, sino que posibilita la creación espontánea de éstas al empujar al inconsciente –memoria pura– al borde de la conciencia, cuya frontera no está definida. La capacidad de contemplación estética permite que se manifieste la memoria del individuo de forma progresiva –como veremos en seguida–, con su integridad de pasado, cuya direccionalidad va del pasado al presente, aunque esto implique contrariar la parte de la memoria que está apegada a la acción y cuyo movimiento regresivo va del presente al pasado en búsqueda de imágenes. Si en la percepción habitual la memoria va

²²⁰ Debo adelantar desde ahora que este grado de desinterés está íntimamente relacionado con la capacidad de ensoñación, pues como veremos a continuación, en el sueño hay un total desinterés, y es en este estado totalmente desinteresado de la psiqué en el que se manifiesta la memoria en su totalidad.

hacia atrás, en el caso de la percepción estética la memoria pura oculta emerge, dando la sensación de un aparecer espontáneo en el momento de la percepción atenta a lo inútil:

Para evocar el pasado bajo la forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar. Quizás sólo el hombre es capaz de un esfuerzo de esta clase. Incluso el pasado que remontamos de este modo es él mismo escurridizo, siempre a punto de escapárse nos, como si esta memoria regresiva fuera contrariada por la otra memoria, más natural, cuyo movimiento hacia adelante nos lleva a obrar y a vivir.²²¹

En los cursos impartidos en el *Collège de France* entre 1903 y 1904, el filósofo francés estructura en sus clases una historia de las teorías de la memoria en la que aborda de manera más amplia –además de didáctica– algunos tópicos presentados en *Materia y memoria*. En su curso del 18 de diciembre de 1903, Bergson afirma explícitamente el carácter inconsciente y progresivo de la memoria pura:

[...] lo que yo llamo memoria pura, el magnetizador que da la sugerencia, es algo que, en definitiva, es del inconsciente, que es inconsciente, que no debemos ver; la conciencia no está hecha para eso; la conciencia está hecha para darnos resultados adquiridos, no está hecha para mostrarnos la operación futura; nos muestra la operación realizada, la operación que se hace efectiva, pero la operación que se realiza, la causa raíz de la operación, está en el inconsciente, pero nosotros podemos, yendo al borde entre conscientes e inconscientes, colocarnos en la conciencia, podemos por un esfuerzo sobre nosotros mismos llegar a cruzar la frontera, y obtenemos, ¿cómo puedo decirlo?, por contrabando un conocimiento extremadamente escurridizo y fugaz de esta causa evocadora de la imagen, porque ese es el verdadero recuerdo.²²²

Considero que desde esta definición de memoria pura, se puede interpretar la relación estrecha que mantiene con el concepto de imaginación de María Noel Lapoujade citado anteriormente. Cuando Bergson afirma que las acciones que se realizan están preconfiguradas en el inconsciente, afirma también que las acciones presentes están configuradas con los indicios del pasado del individuo; es así que la memoria pura provee un impulso al individuo hacia el futuro. La memoria impregna las acciones que están en

²²¹ Bergson, *Materia y memoria*, p. 96.

²²² “[...] ce que j’appelle le souvenir pur, le magnétiseur qui donne la suggestion, c’est quelque chose qui, en somme, est de l’inconscient, qui est inconscient, que nous ne devrions pas voir ; la conscience n’est pas faite pour cela ; la conscience est faite pour nous donner des résultats acquis, elle n’est pas faite pour nous montrer l’opération future; elle nous montre l’opération effectuée, l’opération devenue efficace, mais l’opération se faisant, la cause profonde de l’opération, elle est dans l’inconscient, mais nous pouvons nous-mêmes, en remontant sur le bord entre le conscient et l’inconscient, nous placer dans la conscience, nous pouvons par un effort sur nous-mêmes arriver à franchir la frontière, et nous obtenons, comment dirais-je?, par contrebande une connaissance extrêmement fuyante et fugitive de cette cause évocatrice de l’image, cause qui est le vrai souvenir” (Bergson, Henri, *Histoire des théories de la mémoire*, p. 35. Mi traducción).

proceso de realización, así como las que se prevén realizables; sin embargo, estas acciones sólo pueden pasar al campo de visión de la conciencia gracias a la imaginación que les da forma en su proceso de simbiosis con la memoria pura, es decir, desde el inconsciente.

Recordemos que en la teoría bergsoniana del conocimiento la conciencia está ligada íntimamente a la atención a la vida práctica, es decir a la acción²²³ o, mejor dicho, a las diversas posibilidades de actuar ante una situación. Cuando sólo hay cabida para una sola acción la conciencia se desvanece, como puede ser el caso de una acción repetitiva que se mecaniza pues, como vimos, dicha acción deviene en hábito sensorio-motor, deviniendo a su vez en automatismo. El autómatas únicamente sigue la línea marcada por los hábitos para prolongar una excitación en una reacción apropiada. La conciencia del autómatas es una *conciencia disminuida*, siendo justamente el automatismo uno de los polos de la inconsciencia –entendida como conciencia anulada, no como conciencia nula–; el otro polo de la inconsciencia es el sonambulismo. En estos dos estados se manifiesta una tensión temporal en la corporalidad; el automatismo tiende a la repetición que nos ancla al presente, actúa su existencia sin representársela, mientras que en el sonambulismo existe la tendencia hacia el sueño, donde se manifiesta el inconsciente.²²⁴ Es en el ámbito del sueño en el que se exalta la memoria: “recuerdos que se creían abolidos reaparecen entonces con una exactitud sorprendente; revivimos en todos sus detalles escenas de la infancia enteramente olvidadas; hablamos lenguas que no recordábamos ni siquiera haber aprendido”.²²⁵ El sueño es la zona en donde se pueden representar con más fidelidad las experiencias pasadas. El sueño es el ámbito de la diferencia, el automatismo es el ámbito de la repetición. Es inevitable recordar el personaje borgiano Funes el memorioso cuando Bergson afirma que “[...] un ser humano que *soñara* su existencia en lugar de vivirla tendría así indudablemente bajo su mirada, en todo momento, la multitud infinita de los detalles de su historia pasada [...] no saldría jamás de lo particular, incluso de lo individual”.²²⁶ En una conferencia dictada ante el *Institute Psychologique* el 26 de marzo de 1901 –que después fue publicada en la *Revue scientifique* el 8 de junio del mismo año–, el autor expone su teoría de los sueños sustentada en su concepción de la mente expuesta en

²²³ Véase *Supra*, pp. 18 y ss.

²²⁴ Bergson, Henri, *Materia y memoria*, p. 168.

²²⁵ *Ibid.*, p. 167.

²²⁶ *Ibid.*, p. 168.

Materia y memoria, en la que sostiene que la función del cerebro es adaptar la mente a las circunstancias, es decir, limitar la visión de la mente para que ésta sea más eficaz a las acciones que el cuerpo necesita realizar, y confinar así la parte inútil del pasado del individuo al inconsciente para permitir el paso de recuerdos útiles a la vida práctica. Sin embargo, Bergson sostendrá que el pasado íntegro se encuentra en la memoria y sólo en el sueño busca emerger:

Sí, creo que toda nuestra vida pasada está allí, preservada hasta los detalles más infinitesimales, y que no olvidamos nada, y que todo lo que hemos sentido, percibido, pensado, querido, desde el primer despertar de nuestra conciencia, sobrevive indestructiblemente. Pero los recuerdos que se conservan en estas oscuras profundidades están allí en el estado de fantasmas invisibles. Aspiran, tal vez, a la luz, pero ni siquiera intentan alcanzarla; saben que es imposible y que yo, como ser vivo y actuante, tengo algo más que hacer que ocuparme de ellos. Pero supongamos que, en un momento dado, me desintereso en la situación actual, en la acción presente, en resumen, en todo lo que anteriormente ha arreglado y guiado mi memoria; supongamos, en otras palabras, que estoy dormido.²²⁷

Lo que hace posible, según Bergson, que en el sueño se manifieste la memoria pura de manera completa es el hecho de que el sueño es un estado de desinterés total de la situación actual. El pasado completo del individuo se muestra en el sueño, pero siguen sin aparecer en el campo de visión de la conciencia, y cuando aparecen, lo hacen de manera difusa y fugaz. Esto es así porque nuestra vida pasada sobrepasa nuestra capacidad de acción consciente. En el sueño regresan las sensaciones rechazadas por la percepción consciente en estado de vigilia en el ejercicio perceptivo de elegir lo prácticamente útil; en el sueño se deja de poner atención a la vida útil y se cae en un desinterés casi total, y en este estado los recuerdos abundan, pues no están limitados por el esfuerzo mental de hacerlos ajustar precisamente con la percepción actual. Esta ausencia de esfuerzo permite que se distiendan los recuerdos y se entremezclen entre sí formando situaciones incoherentes en las que el sentido de duración se ve trastocado; mientras más abundantes sean los recuerdos que interactúan libremente, más trastocadas se verán las sensaciones oníricas que no corresponderán con las sensaciones de la vigilia.²²⁸

De lo anterior se desprende que la memoria pura opera en el inconsciente, se hace patente que en el sueño los recuerdos vuelven a nosotros involuntariamente. En estado de

²²⁷ Bergson, *Dreams*, p. 8. Mi traducción.

²²⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 12.

vigilia los mecanismos motores del cerebro eliminan la mayor parte de este fondo de recuerdos y los relega al olvido, de esta manera permanecemos en una tensión constante entre las expresiones inconscientes que buscan constantemente emerger y nuestra acción actual orientada a la práctica. Mediante nuestro sistema motor, el cerebro inhibe los recuerdos no útiles para la acción y nos permite *atender a la vida*.²²⁹ En el sueño se manifiesta una memoria puramente contemplativa, mientras que en la vigilia predomina una memoria sensorio-motriz con tendencia a la acción. Esta tensión *de derecho* entre acción y contemplación, se ve resuelta en la experiencia cotidiana en la que, siendo polos de la misma facultad, están íntimamente ligadas. Cada polo de la memoria posee una tendencia distinta; una modalidad de la memoria es fundamentalmente progresiva – contemplativa que aprehende lo singular–, y la otra es fundamentalmente regresiva – memoria motriz que tiende a la captación de generalidades en su tendencia a analogar acciones–. Así, en su estado de pureza original, la memoria pura se expresaría a través del recuerdo de las diferencias y la memoria-hábito se expresaría por la percepción de las semejanzas; pero en estado normal existe una simbiosis entre ambos extremos de la memoria. La imaginación es el motor que permite este movimiento pendular de la memoria.

Quiero remarcar la tendencia progresiva de la memoria pura como zona del inconsciente, en tanto que causa evocadora de lo que se traduce en imagen-recuerdo, distinguiéndola de la memoria imaginativa que procede evocando lo similar o semejante respecto de una percepción actual. La memoria pura, nos dice Bergson, va del antecedente a lo consecuente: “No recordamos lo contiguo, sino consecutivamente, lo que vino después [...] Cuando recordamos el pasado, primero recordamos lo que precedió y luego lo que siguió. Nuestra memoria procede en este orden, va del antecedente al consecuente”.²³⁰ En esta acepción de la memoria no se manifiestan los recuerdos a manera de imágenes, ni a manera de sensaciones. Las imágenes recuerdo se entienden como sensaciones en estado naciente, y éstas son extensivas y localizadas en el cuerpo, en ellas el recuerdo se actualiza, colabora con alguna acción en orden al presente. En relación con la percepción actual la

²²⁹ Cfr. Pete A. Y. Gunter, “Bergson and Jung”, p. 637.

²³⁰ “Nous ne nous rappelons pas le contigu, mais le consécutif, ce qui est venu après [...] Quand nous nous rappelons le passé, nous nous rappelons d’abord ce qui a précédé et ensuite ce qui a suivi. Notre mémoire procède dans cet ordre, elle va de l’antécédent au conséquent” (Bergson, *Histoire des théories de la mémoire*, p. 47. Mi traducción).

imagen recuerdo se vuelve útil cuando sirve para resolver una acción inmediata, de ahí la tendencia a pensar en que la memoria tiende del presente al pasado. Pero sólo una pequeña fracción de la masa de recuerdos tiende a configurarse en imagen. En consecuencia, se entiende que el pasado acumulado en la memoria pura de forma inconsciente es inextenso – no es parte de cuerpo–, informal –no es imagen– e inmaterial –no está subordinado a la percepción actual–.²³¹

Los recuerdos en estado puro, que pueblan el inconsciente, permanecen en estado de impotencia radical, lo que no implica negatividad ontológica. En este sentido, Bergson va en contra de la concepción hasta entonces tradicional de que un estado psicológico que no es consciente no tiene existencia:

Sin entrar todavía en el *quid* de la cuestión, limitémonos a notar que nuestra repugnancia en concebir *estados psicológicos inconcientes* (Sic.) proviene sobre todo de que consideramos la conciencia como la propiedad esencial de los estados psicológicos, de suerte que un estado psicológico no podría dejar de ser consciente, parece, sin dejar de existir. Pero si la conciencia no es más que la marca característica del *presente*, es decir de lo vivido actualmente, es decir en fin de lo *actuante*, entonces lo que no actúa podrá en cierto modo dejar de pertenecer a la conciencia sin dejar necesariamente de existir.²³²

En este aspecto Bergson coincide con Sigmund Freud al concederle una primordial jerarquía psicológica a la actividad del inconsciente, puesto que la conciencia y la inteligencia son considerados sólo como una parte del psiquismo, siendo la esencia de ésta más recóndita y menos evidente, pero latente. De este modo Bergson, al igual que Freud, propone una psicología de la profundidad postulando más de un ‘yo’.²³³ Nerio Rojas expone algunos paralelismos entre la postura psicoanalítica de Freud y la postura psicológica de Bergson que deviene en metafísica. Respecto a la postulación de varias dimensiones del ‘yo’ en ambos autores Rojas señala lo siguiente:

Nuestra personalidad tiene un ‘yo’ un poco externo, consciente, para uso diario: es el de las percepciones, las ideas corrientes, en contacto con el mundo: es el ‘yo’ *tout court* de Freud, es el ‘yo superficial’ o ‘parásito’ de Bergson. Pero fuera de ello hay mucho más, Freud describe el ‘ello’, formado por las tendencias de placer, comprendido el instinto sexual, que

²³¹ “De mi pasado solo deviene imagen y en consecuencia sensación al menos naciente, aquello que puede colaborar con esta acción, insertarse en esta actitud, en una palabra volverse útil; pero desde que deviene imagen, el pasado abandona el estado de recuerdo puro y se confunde con una cierta parte de mi presente. El recuerdo actualizado en imagen difiere pues profundamente de ese recuerdo puro. La imagen es un estado presente, y no puede participar del pasado más que por el recuerdo puro del que surge. El recuerdo, por el contrario, impotente en tanto que permanece inútil, queda puro de toda mezcla con la sensación, sin ligazón con el presente, y en consecuencia inextenso” (Bergson, Henri, *Materia y memoria*, p. 154).

²³² *Ibid.*, pp. 154-155.

²³³ Véase *Supra*, p. 34.

pugnan desde el inconsciente por salir a la conciencia y obtener su satisfacción, y describe también el ‘súper-yo’, o conciencia superior, de orden ético y social, que reprime a aquellos. Bergson por su lado, habla de un ‘yo profundo’, ‘fundamental’, que es el único auténticamente psicológico y personal, síntesis en movimiento de nuestra realidad interior en el tiempo.²³⁴

Hay que agregar que en la postura de Bergson existe una exigencia a que se considere a la conciencia como eminentemente práctica –en orden de las posibles acciones futuras–, apegada a la corporalidad y a la acción útil. En este sentido el filósofo francés afirma también que la función esencial del cuerpo es limitar la vida del espíritu que es fundamentalmente contemplativa.²³⁵ De modo que exige que se deje de ver a la conciencia como una facultad con tendencia esencialmente a la especulación, ya que sólo así se podrá dar su justa dimensión al inconsciente como manifestación de la memoria pura en tanto que se comprende así que el pasado no se borra una vez que se ha dejado de percibir. Es así que la teoría bergsoniana de la memoria sitúa al cuerpo y específicamente al cerebro como un órgano del olvido más que como un reservorio de recuerdos. El cerebro –parte de una imagen como las otras en el contexto de *Materia y memoria*–, al estar siempre asociado a la acción, no puede generar representaciones; su función es ayudar a evocar el recuerdo útil, descartando todos los demás que no son útiles. De esta manera el cerebro es un órgano orientado fundamentalmente al olvido y no al recuerdo, pues sirve para elegir sobre el pasado siempre en referencia a la acción presente y, con ello, disminuir la fluencia del pasado en la conciencia.

De esta manera se dimensiona al inconsciente como fuente de representaciones. Bergson afirma que cotidianamente hacemos uso de *representaciones inconscientes*, pues en efecto todos admitimos que las imágenes presentes a nuestra percepción no son la totalidad de la materia y admitimos la existencia de objetos que no percibimos, y de imágenes que no imaginamos; tales objetos son una especie de estado mental inconsciente. En el ámbito de la espacialidad admitimos la existencia de imágenes que no percibimos; ahora mismo que redacto estas líneas, estoy cierto de que más allá de la habitación en la que me encuentro existen otras habitaciones, otras casas, y que éstas a su vez están

²³⁴ Rojas, Nerio, “De Bergson a Freud” en VVAA, Horacio González.. [et. al.], *¿Inactualidad del bergsonismo?*, p. 346.

²³⁵ Bergson retoma la afirmación de Ravaisson: “[...] la materialidad pone en nosotros el ovido” (Bergson, *Materia y memoria*, p. 188).

interconectadas con un todo espacial que las hace coexistir simultáneamente. Ahora mismo no estoy en la universidad y sin embargo no tengo elementos para negar la existencia de la misma aunque no la perciba actualmente. Bergson afirma que admitimos como evidente la creencia de percepciones ausentes de nuestra conciencia o dadas fuera de ella.²³⁶ En el contexto de *Materia y memoria* este es el sentido de nombrar a los objetos como imágenes, que están a medio *camino entre la representación y la cosa*; así, las imágenes se entienden como percepciones virtuales, o como lo he dicho anteriormente, la imagen –con su independencia ontológica– posee virtualmente su representación.²³⁷ El cuestionamiento realizado por el autor es sobre por qué en el ámbito material admitimos existencias por fuera de la conciencia y en el ámbito temporal no.

La crítica es fundamentalmente a la tendencia de la filosofía y la psicología a “plantear realidades objetivas, sin relación con la conciencia, pareciendo entonces el espacio conservar indefinidamente *cosas*, que se yuxtaponen en él, mientras que el tiempo destruiría, poco a poco, *estados* que se suceden en él”.²³⁸ Esta crítica conlleva la afirmación de un estatuto psicológico del pasado en su calidad de inconsciente como fundamentalmente positivo y fundante de la actividad especulativa del espíritu y en cierto sentido como extensión del estado consciente.

Entre el plano de la acción –el plano en el que nuestro cuerpo ha contraído su pasado en hábitos motrices– y el plano de la memoria pura, en el que nuestro espíritu conserva en todos sus detalles el cuadro de nuestra vida transcurrida, hemos creído percibir al contrario miles y miles de planos de conciencia diferentes, miles de repeticiones integrales y sin embargo diversas de la totalidad de nuestra experiencia vivida. Completar un recuerdo a través de detalles más personales no consiste en absoluto en yuxtaponer mecánicamente recuerdos a ese recuerdo, sino en transportarse sobre un plano de conciencia más extendido, en alejarse de la acción en la dirección del sueño. Localizar un recuerdo no consiste tampoco en insertarlo mecánicamente entre los otros recuerdos, sino en describir a través de una creciente expansión de la memoria en su integridad un círculo bastante amplio como para que ese detalle del pasado figure dentro de él.²³⁹

No se ven los actos conscientes y los recuerdos inconscientes como dos cosas disociadas, sino como elementos implicados de un todo. En este sentido se puede afirmar que muchos de los actos de la conciencia están permeados por el inconsciente. Incluso en la

²³⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 156. Esta es el planteamiento que según Merleau-Ponty imposibilita a Bergson para fundamentar un cogito (Véase *Supra*, p. 21).

²³⁷ Véase *Supra*, p. 62 y ss.

²³⁸ Bergson, *Materia y memoria*, p. 157.

²³⁹ *Ibid.*, p. 248.

labor del pensamiento filosófico, el acto de situarse en este plano de conciencia más extendido que presiona el borde del inconsciente es lo que Bergson considera la actividad propia de la intuición. En la segunda parte de la introducción de *El pensamiento y lo moviente* –sobre el planteamiento de los problemas– Bergson nos da una definición ampliada de lo que él concibe como intuición, entendida como conciencia inmediata, como visión que apenas se distingue del objeto visto; dicha conciencia se extiende hasta presionar sobre el borde del inconsciente.²⁴⁰ Empero, no debemos entender aquí que el inconsciente *actúa* en todo momento en el mismo nivel de la conciencia. La impotencia radical del inconsciente se debe a que no es actuante presente, pero se mantiene en estado de latencia, con posibilidades de actualizarse si es necesario. En otras palabras, los recuerdos inconscientes poseen un carácter virtual.

3.1.2. La memoria pura como virtualidad

En el juego bergsoniano entre lo útil y lo inútil para la acción presente se entiende que los recuerdos en estado puro, inconscientes, son en su totalidad radicalmente impotentes con respecto a la acción presente, y si entendemos con Bergson que la conciencia *es la marca del presente*, que está situada en la temporalidad propia de la corporalidad, se corre el riesgo de considerar a la memoria y a otras facultades como sucedáneos de lo actual. En el caso de los recuerdos, se tendería a considerarlos como sensaciones débiles, puesto que no son actuales –lo que implica considerar a los recuerdos y a las sensaciones corporales como equivalentes en naturaleza–. El problema planteado por el pensador francés es que habitualmente identificamos lo actualmente vivido con la *existencia real*, entendiendo que lo que ya ha pasado no existe más, e infiriendo que el pasado, al caer en el olvido, ha sido aniquilado. Bergson sostiene la tesis de que “[...] en el dominio psicológico, conciencia no sería sinónimo de existencia sino solamente de acción real o de eficacia inmediata, y hallándose de este modo limitada la extensión de este término, uno tendría menos dificultad

²⁴⁰ Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, p. 31.

en representarse un estado psicológico inconciente (Sic.), es decir, en suma, impotente”.²⁴¹ Este estado de impotencia radical del recuerdo en su estado puro le servirá a Bergson para establecer el estatuto ontológico de la memoria, pues dicha impotencia no implica anulación de la existencia. Hay que entender aquí que actualidad en el discurso bergsoniano no es equivalente a realidad. Cobra relevancia el concepto de virtualidad para poder comprender el modo de existencia de los recuerdos puros y la importancia de la memoria para la vida habitual al posibilitar la pervivencia de dichos recuerdos.

En el transcurso del presente trabajo he mencionado varias veces el término *virtual* sin aventurarme a definirlo, y es que, como sucede con la mayoría de los conceptos fundamentales del bergsonismo, no se emplea de manera unívoca. En el contexto de *Materia y memoria*, lo virtual se entiende como todo presente conservado en el pasado.²⁴² El pasado se conserva psicológicamente como inconciente, y en tanto inactual, latente, con posibilidades de actualizarse y hacerse consciente. En ese marco los recuerdos puros tienen efectos causales, pues tienen la capacidad de acudir eventualmente al presente en forma de imagen, que a su vez ayuda a la elección de una acción análoga a dicha imagen ante una multitud de posibles acciones que nos presentan las imágenes materiales.²⁴³ Así se puede comprender que no hay una oposición entre lo virtual y lo real, sino que lo virtual es “lo real en estado de implicación recíproca, aún no requerido por la vida. En el sentido en que conciencia es sinónimo de actualidad, lo es la virtualidad de inconciente”.²⁴⁴ Actualizar lo virtual significa aquí que algo que no estaba en el dominio de la acción entra en éste, no es un salto hacia lo real. Si pensamos que lo virtual es inexistente y pasa a ser real para poseer existencia, caemos en el falso problema de pensar la nada absoluta como condición de posibilidad de existencia de las cosas –tema analizado por Bergson *El pensamiento y lo moviente*–, pues la idea de nada “designa realmente una presencia: la presencia de una cosa [...] que no nos interesa, que frustra nuestro esfuerzo o nuestra atención; es nuestra decepción, que se expresa cuando llamamos ausencia a esta presencia”²⁴⁵. Por lo cual hablar de una nada absoluta es un sinsentido, puesto que pensar una cosa como ausente sólo es posible por la representación implícita de otra cosa que cubra el vacío que dicha ausencia

²⁴¹ Bergson, Henri, *Materia y memoria*, p. 155.

²⁴² Cfr. Barroso Ramos, “Bergson y la filosofía de lo virtual”, p. 10.

²⁴³ Cfr. Lacey, , *Bergson, the arguments of the philosophers*, p. 134.

²⁴⁴ Barroso Ramos, “Bergson y la filosofía de lo virtual”, p. 7.

²⁴⁵ Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, p. 62.

deja; en relación con eso Bergson identifica abolición con sustitución, y esto conlleva la imposibilidad de la abolición de todo.²⁴⁶ Si sólo podemos representarnos la inexistencia de objetos concretos; en el orden de ideas que Bergson nos expone, entonces dicha inexistencia no manifiesta una disminución sino un aumento, “*porque la idea del objeto "inexistente" es necesariamente la idea del objeto "existente" y, además, la representación de una exclusión de este objeto por la realidad actual tomada en bloque*”.²⁴⁷ Por ello no debemos referirnos a lo virtual como *una nada*, como un *algo inexistente*, porque lo virtual tiende eventualmente a actualizarse, por lo que lo real virtual sí incide en lo real actual. El problema es pensar lo virtual como ausencia y lo actual como presencia. A este respecto Bergson desarrolla una crítica implícita al concepto de *presencia* entendida como totalidad; lo virtual implica la comprensión de una alteridad de la presencia que, sin embargo, aunque diferente, no deja de ser una modalidad de la presencia. Moisés Barroso lo expresa muy bien al afirmar que “[...] lo virtual es una crítica a la totalidad, ataque enérgico a la presencia desde la presencia misma, puesto que es una presencia aplazada, *diferida* en el tiempo: ‘tiempo’ expresa que no todo está dado, que el ser está por ser, que *ser* está en el orden de la diferencia”.²⁴⁸ El carácter virtual de la memoria envuelve el hecho de que nuestro pasado tiene posibilidades de actualizarse en nuestra percepción presente que está en orden a las acciones posibles que podemos ejercer con respecto a las cosas que nos rodean. Desde las alturas de la memoria pura, puede descender un recuerdo al grado de imagen –que es una sensación naciente– y posteriormente a una sensación –apegada completamente a la corporalidad–, para que el cuerpo pueda retribuir movimiento a las imágenes materiales –que tienen en sí mismas su representación de manera virtual–. En este sentido se afirma que los recuerdos no existen como *entidades actuales*, sino que existen en el pasado, teniendo efectos causales de ciertas acciones actuales; toda experiencia pasada puede venir a la mente y contribuir a una percepción.²⁴⁹ Bergson afirma que el recuerdo no mantiene ligazón alguna con el presente, ni con las formas de vivencia del presente de la corporalidad –la sensación y la percepción–, siendo en consecuencia inextenso. Sin embargo, el carácter virtual de la memoria le permite actualizarse y ligarse eventualmente

²⁴⁶ Cfr. Bergson, *La evolución creadora*, p. 681.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 684.

²⁴⁸ Barroso Ramos, “Bergson y la filosofía de lo virtual”, p. 8.

²⁴⁹ Cfr. Lacey, *Bergson, the arguments of the philosophers*, pp. 134-135.

con el presente porque los “aparatos senso-motores proporcionan a los recuerdos impotentes, es decir inconscientes, el medio de tomar un cuerpo, de materializarse, en fin de devenir presentes”.²⁵⁰ No se puede afirmar que el recuerdo no posee existencia por el hecho de ser impotente, inútil e inextenso, o en otras palabras, inhibido por las necesidades de la acción presente; justamente es la acción presente “parte el llamado al cual responde el recuerdo, y es de los elementos senso-motores de la acción presente que el recuerdo toma el calor que irradia vida”²⁵¹. En este aspecto se puede afirmar que todos los recuerdos – virtuales– tienen la posibilidad de venir a la presencia –la corporalidad–, tienen la posibilidad de pasar de lo inextenso del pasado a la extensión material de la corporeidad en forma de sensaciones –que son representaciones de la afección–, pues éstas determinan las acciones virtuales que conlleva la percepción actual frente a las imágenes materiales –que son representaciones objetivas–. Por ende en la conciencia del ser vivo coexiste virtualmente el inconsciente,²⁵² coexistiendo así tanto psicológicamente como ontológicamente dos tendencias fundamentales de lo real: *lo virtual y lo actual*, que corresponden al pasado y el presente vivido. Lo virtual es más amplio que lo actual y su potencia empuja a lo actual hacia el futuro. Pero en vista a las exigencias de la vida, no es conveniente que toda la vida pasada se actualice; precisamente por esto cobra relevancia la función selectiva del cerebro, que relega gran cantidad de la masa de recuerdos al inconsciente, al olvido –entendiendo el olvido o inconsciencia no como abolición, sino como virtualidad–. Al ligar a la memoria con la virtualidad, podemos comprender que la noción de memoria engloba también a la noción de olvido, “el olvido deja de ser concebido como una operación negativa (de eliminación o anulación de recuerdos) y se confunde con el mecanismo de suspensión en el plano de la virtualidad –de la memoria– con la subsistencia de todo lo vivido en otro modo de existencia, inconsciente”.²⁵³

En la existencia concreta, en el presente vivido –que dura–, se amalgaman lo actual y lo virtual; percepción y memoria confluyen constantemente en permanente movimiento heterogéneo. Nuestra existencia actual, durable, que se despliega en el tiempo “[...] se

²⁵⁰ Bergson, Henri, *Materia y memoria*, p. 165.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 165.

²⁵² “[...] puede definirse la conciencia del ser vivo como una diferencia aritmética entre la actividad virtual y la actividad real” (Padilla, “La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson”, p. 126).

²⁵³ Ferraz, , “Bergson hoy: virtualidad y memoria” en VVAA, Horacio González.. [et. al.], *¿Inactualidad del bergsonismo?*, p. 212.

duplica así con una imagen virtual, con una imagen especular. Todo momento de nuestra vida ofrece, pues, dos aspectos: todo momento es actual y virtual, percepción por un lado y recuerdo por otro. Se escinde al mismo tiempo que se forja”.²⁵⁴ Toda experiencia presente pasa a ser pasado inmediato, recuerdo, por este motivo todo presente que ya no está siendo, sino que fue, tiende a la virtualidad conservándose en la memoria del sujeto. De tal suerte que debemos comprender lo virtual como “afección de presente, pura sensación en espera. Lo virtual es ‘espera afectiva’: lo virtual espera un afecto, está a la expectativa de ser afectado para desencadenar su contenido y venir a la actualidad, para hacerse presente de otro modo. Lo virtual es *de otro modo* que presente”.²⁵⁵ Lo virtual se puede comprender también como lo posible después de que ha sido. Bergson entiende lo posible como aquello que se comprende hasta que ya está realizado, “no existe previamente en una forma ideal. Su posibilidad no precede a su realización. Se vuelve posible solo una vez realizado [...] Lo posible no es la condición de lo real; por el contrario, lo posible se crea al mismo tiempo que la realidad”.²⁵⁶ La cualidad de lo posible sólo se puede explicar retrospectivamente; esto es así porque lo posible surge simultáneamente con lo real, no es condición previa a la realidad de los objetos. Bergson lo explica bellamente de la siguiente manera:

Pero que el pasado pueda albergar lo posible, o más bien que lo posible vaya siempre a albergarse en el pasado, esto no cabe duda. A medida que la realidad se crea, imprevisible y nueva, su imagen se refleja detrás de ella en el pasado indefinido y se encuentra haber sido posible desde siempre; pero es en este momento preciso cuando comienza a haberlo sido siempre, y ésta es la razón por la cual yo decía que su posibilidad, que no precede a su realidad, la habrá precedido una vez aparecida la realidad. Lo posible es, pues, espejismo del presente en el pasado.²⁵⁷

Así se comprende que lo real se convierte en posible a medida en que lo posible se alberga en lo virtual. Sólo por la virtualidad que conllevan las cosas creadas comprendemos el rasgo de posibilidad que las llevó a ser creadas. Me tomaré la libertad de reproducir una

²⁵⁴ “[...] se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc deux aspects : il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre. Il se scinde en même temps qu'il se pose” (Bergson, *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, p. 76).

²⁵⁵ Barroso Ramos, “Bergson y la filosofía de lo virtual”, p. 15.

²⁵⁶ Sarafidis, Karl, *Bergson. La creación de soi par soi*, p. 41 (Mi traducción).

²⁵⁷ Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, p. 96. En sus lecciones impartidas en Clermont-Ferrand y en el Lycée Henri-IV en Paria en un periodo que abarca entre 1902 y 1903, Bergson afirma que toda conciencia “es ya una escisión de conciencia en el tiempo. Representa una dualidad, es algo que está partido en dos, algo que se mira, que se percibe en un espejo; en consecuencia, algo que no se percibe a sí mismo, sino que se exterioriza en relación consigo mismo” (Bergson, *Historia de la idea de tiempo*, p. 346).

cita imprescindible para comprender cómo es que en el arte la posibilidad de la creación y su consecuente novedad sólo se puede explicar hasta que la obra está realizada:

Cuando un músico compone una sinfonía, su obra ¿era posible antes de ser real? Sí, si se entiende por ello que no había obstáculo para su realización. Pero de este sentido totalmente negativo de la palabra se pasa, sin poner atención de ello, a un sentido positivo: uno se figura que toda cosa que se produce habría podido ser percibida de antemano por algún espíritu suficientemente informado, y que preexistía así, en forma de idea, a su realización; concepción absurda en el caso de una obra de arte, pues tan pronto como el músico tiene la idea precisa y completa de la sinfonía que va a hacer, su sinfonía está hecha. Ni el pensamiento del artista, ni, con mucha más razón, en ningún otro pensamiento comparable al nuestro, aun cuando fuere impersonal, aun cuando incluso fuere simplemente virtual, no residía la sinfonía en calidad de posible antes de ser real.²⁵⁸

Bergson invierte el orden temporal de lo real sobre lo posible. En principio, la realidad de un objeto o una forma nueva y su posibilidad son creadas simultáneamente. La tendencia de la materialidad del objeto creado es permanecer en el presente, pero su posibilidad tiene la tendencia hacia la virtualidad; en ese marco la posibilidad de un objeto artístico sólo se puede comprender de manera retroactiva, hasta después de contemplar dicho objeto, de modo que lo posible implica “la realidad correspondiente, además con alguna cosa que se une a él, puesto que lo posible es el efecto combinado de la realidad una vez aparecida y de un dispositivo que la rechaza hacia atrás”.²⁵⁹ Así Bergson trastoca el sentido temporal de la comprensión de lo posible, que se entiende habitualmente como una anticipación a la realidad futura, como una idea que preexiste –fuera del tiempo– a la realización de un objeto, lo que sería como comprenderlo como *una nada* que fundamenta *algo*.

En la experiencia concreta se articulan lo actual y lo virtual, lo posible y lo real a través del juego oscilatorio constante que mantienen la memoria y la percepción en orden a la acción presente. Sin embargo, he dicho anteriormente que la experiencia estética implica una tendencia especulativa que exige remontar lo actual –entendido como prácticamente útil para la vida– implicado en la percepción habitual. El carácter virtual de la memoria pura, con su inactualidad radical se articula de modo distinto en la experiencia estética, ya que el sujeto espectador se mantiene en el borde, en el límite de la conciencia y el inconsciente, en

²⁵⁸ Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, p. 20.

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 96-97.

un estado de ensoñación enraizado en la memoria que posibilita el encuentro con un objeto artístico que posee una duración propia, particular e irrepetible.

3.2 La memoria imaginante como fondo de la experiencia estética

Si, como se ha visto en el apartado anterior, en los estados de nuestra conciencia –la intuición de nuestra duración interna– se encuentran implicados virtualmente nuestros recuerdos inconscientes, podemos partir de la idea de que en la percepción estética –al contemplar una obra de arte– el sujeto espectador se sitúa en el borde entre el consciente y el inconsciente. Dicho estado límite posibilita una fluencia simultánea del pasado con el presente, es decir, un ritmo en el que se efectúa una contracción de duración sugerida por el objeto artístico, que le permite experimentar la temporalidad de un modo distinto a la percepción habitual que está orientada a la acción y que tiene por tendencia natural la *atención a la vida*.

Ahora bien, antes de filosofar –y/o contemplar lo prácticamente inútil–, hay que vivir; esto implica que se tiene que experimentar la percepción habitual de manera que las necesidades de la vida social y cotidiana puedan ser satisfechas en el orden práctico y vital, pues sólo después de cubrir las exigencias de la vida práctica se podrá tender a la contemplación. Por eso afirmaba que en el ámbito de la contemplación estética es necesario ir más allá de la percepción habitual; sobrepasarla no implica negarla, sino más bien desbordarla, ensancharla, hacer que quepan en ella elementos que generalmente no están ahí, actuando.

Entiendo que el elemento consciente de la percepción estética del espectador es justamente la percepción de la obra de arte, la *presencia* del objeto que se contempla –una presencia *sui generis*, como se verá más adelante–; empero, dicha percepción no es eminentemente actual –presente–, puesto que, como he dicho anteriormente, el objeto artístico posee una duración propia, aunque en estado virtual, que se actualiza en el momento en que el sujeto percibe la obra de arte y simpatiza con dicha duración. El elemento inconsciente es la memoria pura del espectador que emerge motivada por el ritmo

de duración sugerido por la obra, un ritmo concreto y único que sólo ese objeto entre todo el universo material posee.

Después de haber revisado cómo es que la memoria pura adopta el carácter de inconsciente y de virtualidad, ahora veremos cómo es que la imaginación hace posible que la memoria pura se actualice en la experiencia estética. Para poder comprender mejor los alcances de la afirmación de que *el reconocimiento crea percepción*,²⁶⁰ pero sobre todo, en el contexto de la percepción estética de una obra de arte, cómo *la imaginación posibilita el reconocimiento*, es necesario aclarar el sentido del término *ensoñación* y cómo la memoria puede ser la fuente de ésta.

3.2.1 La memoria pura como fuente de ensoñación

En dirección contraria a la intuición filosófica, que Bergson concibe como conciencia extendida presionando sobre el borde del inconsciente, en la ensoñación entendida como manifestación de lo que llamaré *memoria imaginante*, es el inconsciente el que empuja a través de los intersticios que se entreabren en la percepción consciente, para manifestarse en una forma peculiar de reconocimiento.²⁶¹ Para decirlo en orden a la temporalidad del acto, en la intuición filosófica se da un movimiento de la conciencia presente hacia el pasado inmediato para coincidir con el movimiento subyacente a las cosas; en el caso de la percepción estética, cuya condición necesaria es situarse en estado de ensoñación, el pasado del sujeto espectador se hace presente gracias a la capacidad humana de desinteresarse de lo prácticamente útil que la vida social le exige. Entiendo el término ensoñación como la tendencia del sujeto hacia el raigambre onírico de su percepción, que en este sentido se comprende, a la luz de lo ya revisado, como una tendencia a recuperar la

²⁶⁰ Véase *Supra*, p. 48.

²⁶¹ Más adelante explicaré la relación que se vislumbra entre la ensoñación y la sensación de extrañamiento. Creo que tiene que ver con sumergirse en la memoria virtual de la obra de arte, en su calidad de originaria, y encontrar en eso que es un objeto peculiar, lo otro, que sin embargo es parte fundante del espectador, es una parte desconocida de sí que es fundamental: su memoria, su inconsciente emergiendo.

memoria pura. Esto quiere decir que en estado de ensoñación se tiende fundamentalmente hacia el pasado, a un pasado que no se reconoce, al pasado olvidado, que se representa como ignoto.

Pero si nuestro pasado permanece para nosotros casi enteramente oculto debido a que está inhibido por las necesidades de la acción presente, encontrará la fuerza para franquear el umbral de la conciencia en todos los casos en que nos desinterese de la acción eficaz para situarnos, de cierta manera, **en la vida del ensueño**. El sueño, natural o artificial, provoca justamente una indiferencia de este género.²⁶²

Como se ha mencionado anteriormente, el sueño está marcado por un casi total desinterés de la vida práctica. Situarse en estado de ensoñación implica adoptar una actitud de indiferencia ante la vida habitual de la conciencia, y es justamente gracias a la capacidad de la imaginación de desprenderse de muchos de los actos de la conciencia que se puede realizar este salto al vacío de la vida inconsciente. Digo salto porque precisamente la tendencia de la imaginación asida a la memoria pura es progresiva, no se va gradualmente de la percepción a la imagen mental y de ésta al recuerdo puro, no se va de lo consciente a las tinieblas del inconsciente, sino que se busca situarse de una vez en el inconsciente y de ahí seguir el movimiento propio de los recuerdos, se pretende dejar que el pasado inunde el presente sin el compromiso del interés de la acción:

Pero la verdad es que nunca alcanzaremos el pasado si no nos colocamos en él de un salto. Esencialmente virtual, el pasado no puede ser captado por nosotros como pasado más que si seguimos y adoptamos el movimiento por el cual él se realiza en imagen presente, emergiendo de las tinieblas a la luz. Es en vano que se busque su huella en algo actual y ya realizado: lo mismo valdría buscar la oscuridad bajo la luz.²⁶³

Si la imaginación se comprende no como una facultad definida, con reglas y/o funciones específicas y delimitadas, sino más bien como una serie de actos de la conciencia tendientes a desprenderse del principio de realidad enmarcado por la utilidad, entonces podemos hablar de una simbiosis entre imaginación y memoria, podemos hablar de una memoria imaginante. La memoria y la imaginación se convierten en dos potencias progresivas de la conciencia que impulsan el carácter creativo y libre de ésta. Si bien la tradición filosófica ha optado por ver en la imaginación una *pobreza radical*,²⁶⁴ o una disminución respecto a la percepción, marcada sobre todo por un carácter de ausencia,

²⁶² Bergson, *Materia y memoria*, p. 167. Mis negritas.

²⁶³ *Ibid.*, p. 149.

²⁶⁴ Cfr. Sartre, *Lo imaginario*; Cfr. Cabestan, *L'imaginaire, Sartre*, pp. 7-11.

vemos con Bergson que estas características dotan a la imaginación de una mayor amplitud, pues no es *menos* lo que hay en esta ausencia de objetos en la imaginación; como vimos, la idea de ausencia implica la idea de un objeto y algo más que se le agrega. Justamente el concepto de imaginación ilustra la idea de Bergson sobre la nada: no es más que una idea que no nos interesa. Este estado de desinterés de la imaginación sumada a la virtualidad de la memoria genera una auténtica simbiosis, una *memoria imaginante*.

Esto es posible precisamente porque la estructura de la imaginación es distinta a la estructura de la percepción; sin embargo –y en esto difiero de Bergson–, esta diferencia de tendencias entre percepción e imaginación no implica una interferencia entre ambas. Es decir, si nos atenemos a la simbiosis realizada por la imaginación y la memoria, podemos afirmar que la imaginación también puede ser contemporánea de la percepción a la vez que a la memoria. Esto es, que la memoria imaginante nos permite ver una cosa como otra – introducir la diferencia en la semejanza, si se prefiere– si percibimos en estado de ensoñación; un ejemplo claro de esto es que en los ademanes de un actor joven que se mueve lenta y quejosamente podemos ver a un viejo. Se puede reconocer lo otro en lo mismo. Aunque este reconocimiento se da de manera difusa, porque la imaginación actúa de forma espontánea, incluso desordenada, si se le considera a la luz de la lógica o las reglas de la percepción. Sin embargo, es conveniente recordar junto con Bergson que la idea de desorden no es otra cosa que la de un orden que no esperábamos o deseamos. Este reconocimiento difuso es debido a que la imaginación, que da un salto hacia el inconsciente, no se las ve con imágenes, pues “podemos recordar una cosa y recordarla perfectamente, describirla en todos sus detalles, y ser incapaces de evocar internamente la visión, la imagen visual, incluso muy fugitiva”.²⁶⁵ Esta cosa recordada, esta representación simple se puede desarrollar en múltiples imágenes, es lo que Bergson llama *esquema dinámico*.²⁶⁶ Se trata de una representación simple, única e indivisa que contiene virtualmente una serie de imágenes, aunque el mismo autor reconoce que este esquema es difícil de definir y apela a la sensación interna que cada individuo puede tener de éste para reconocerlo.²⁶⁷ Debido a su carácter virtual, no se puede identificar algo sino hasta que actúa; por este motivo es que estos esquemas son reconocidos a modo de tendencias de

²⁶⁵ Bergson, *Histoire des théories de la mémoire*, p. 31.

²⁶⁶ Cfr. Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 88.

²⁶⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 89.

manera retroactiva, hasta que identificamos las imágenes que se derivan de ellos. Para decirlo de otra manera, las imágenes que emanan de esta memoria imaginante tienen un doble efecto, resultan novedosas y familiares al mismo tiempo, es decir, por su raigambre virtual nos resultan algo completamente extraño, ajeno, pero en el momento en que reconocemos el esquema del que emanan, nos resultan completamente familiares.²⁶⁸

Este reconocimiento difuso de la memoria imaginante es fuente de un sentimiento de extrañamiento, que nos obliga a demorarnos, pues es desconcertante cuando se reconoce lo otro –lo ignoto, lo oculto, lo virtual–, en lo mismo –lo actual, lo presente–.

3.2.2 Reconocimiento en la obra de arte

Siguiendo la línea trazada hasta aquí, debo decir que el reconocimiento es un ejercicio hermenéutico. Que implica rehacer el camino recorrido y hacerlo consciente; de esta manera será origen de acción. Bergson afirma que “[...] reconocer es comprender y comprender es tener que comenzar de nuevo activamente, comenzar de nuevo por nosotros mismos lo que asistimos”.²⁶⁹ En el caso del encuentro entre un sujeto espectador y un objeto artístico, el reconocimiento es detonado por una peculiaridad del objeto: su duración interna.

Dije anteriormente que el objeto artístico está signado por una intuición de la duración en el momento de su creación; ahora bien, dicha intuición permanece virtualmente en la euritmia de la composición del objeto. Sin embargo, necesita la percepción de un sujeto espectador para actualizarse. En este encuentro no hay polaridades –sujeto y objeto–, pues el objeto artístico es más que materia bruta; en su materialidad está la huella de un acto libre de creación.²⁷⁰ Este acto libre se plasma en la obra, expresa un movimiento. En

²⁶⁸ “Es virtual más que real, pero si no está presente, la cosa no se reconoce; necesitamos un esquema, lo que llamamos un esquema dinámico, algo distinto de la percepción estática, de lo contrario el reconocimiento no se hace o al menos no se hace de esta manera” (Bergson, *Histoire des théories de la mémoire*, p. 59.)

²⁶⁹ Cf. *Ibid.*, p. 60.

²⁷⁰ “De este modo, entre la materia bruta y el espíritu más capaz de reflexión existen todas las intensidades posibles de la memoria, o lo que es lo mismo, todos los grados de la libertad” (Bergson, *Materia y memoria*,

este encuentro entre espectador y obra se hace patente lo que Bergson dice en una metáfora: “el pasado [es] actuado por la materia, imaginado por el espíritu”;²⁷¹ es decir, que en la apariencia del objeto artístico se manifiesta su duración, y ésta no cambia, sino que se renueva cada vez que es contemplado en actitud de ensoñación. En este encuentro se efectúa una contracción de duración peculiar, pues si bien la zona de mayor tensión de la duración es el espíritu, y la zona de mayor distensión de duración es la materia, en el objeto artístico nos encontramos con una contracción de duración similar a la de un cuerpo orgánico, vivo, no estático sino dinámico, cargado de virtualidades; y en este sentido *abierto al sujeto*. Entonces nos encontramos con dos movimientos que confluyen: el de la memoria del espectador, es decir su devenir consciente e inconsciente; y el movimiento propio que sugiere el objeto artístico. Un objeto que, hay que decirlo, no deviene, sino que adviene. Por este motivo la obra de arte se entiende como un aparecer total, como un advenimiento –¿acontecimiento?– siempre renovado; en este sentido la duración del objeto artístico es recursiva.

Conviene aquí retomar la lectura que Henri Maldiney hace de la noción de obra de Paul Klee: la condición ontológica de la obra de arte es permanecer en un estado de *origen perpetuo*.²⁷² Esto no quiere decir que, como en los otros objetos, su temporalidad se reduzca a un continuo presente idéntico que se renueva en cada instante, sino que el objeto artístico tiene una *duración implicada*, un tiempo plegado en la forma del objeto artístico. Duración que sólo se despliega cuando un ser consciente la contempla, pero que no difiere en su despliegue sino que, al desplegarse en la conciencia de un espectador, suscita en él una serie de imágenes que derivan en una actualización de las virtualidades de la memoria del espectador, y la contemplación de la obra de arte se convierte en tiempo de presencia. Al decir tiempo de presencia no me refiero a un *presente intemporal*, me refiero a ese otro modo de presencia que se genera cuando lo virtual se manifiesta incluso de manera fugaz, una presencia en la que el pasado irrumpe en el momento actual engrosándolo.

p. 230). “[...] se la considere en el tiempo o en el espacio, la libertad parece siempre echar en la necesidad raíces profundas y componerse íntimamente con ella. El espíritu toma de la materia las percepciones de donde extrae su alimento, y se las devuelve bajo la forma de movimiento en la que ha plasmado su libertad” (Ibid., p. 255).

²⁷¹ Ibid., p. 231. Mis corchetes.

²⁷² Cfr. Maldiney, ‘La estética de los ritmos’, p. 39. Deleuze también recurre a las reflexiones de Paul Klee sobre el origen de la obra de arte (Cfr. Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, pp. 38-41).

En este tiempo de presencia que es el de la percepción estética se da una paradoja – la de la duración y el instante–, pues la memoria realiza una contracción tal que se efectúa un corte discontinuo en la conciencia de la duración del espectador, no porque se genere la sensación de detención del tiempo, sino porque en el momento de la contemplación estética se da una densidad mnémica enriquecida por la duración expresada por el objeto artístico. Podría decirse que existe un momento del tiempo, un *instante vivido*, en el que sujeto y objeto son uno. Remarco instante vivido, porque no es un instante aislado, sino que en él permea el pasado y se vislumbra el futuro gracias a la fuerza progresiva de la memoria imaginante; es un instante que en su interioridad tiene movimiento, posee una intensión. En los cursos impartidos en 1903, Bergson plantea la idea de que la interioridad del movimiento es algo similar a una intensión y lo análoga al instante matemático:

Es, por así decirlo, el instante matemático, o bien, es un punto en el espacio, pues el tiempo propiamente dicho no tiene intensidad. Es, por así decirlo, el instante matemático, la intuición sobre el instante siguiente, matemáticamente siguiente. En otras palabras, es la duración, la duración real. La duración real no tiene dimensión propiamente dicha: no puede tenerla tampoco en la duración real del punto matemático.²⁷³

Este pasaje parece contradecir lo expuesto a lo largo de su obra; sin embargo, hay que tomar en cuenta que el autor utiliza este símil para ejemplificar lo que entiende por intención, “no es algo actual, es algo que desde el punto de vista del espacio es virtual: es lo que haría el cuerpo móvil si hiciera lo que quiere hacer. Es una intención, es el registro de una intención”.²⁷⁴ Es el origen de un movimiento, así como el *punto gris* de Paul Klee, un momento *cosmogénico* en el que se instaura un ritmo de duración, un ritmo recursivo que se manifiesta en el aparecer de la obra una y otra vez, en su calidad de origen perpetuo.²⁷⁵

El carácter de esta contracción temporal es *ascensional*. Este instante que es origen de un ritmo de duración denso implica una condensación del pasado y del presente configurando imaginativamente un futuro. Un instante en el que el tiempo vivido se contrae en la modalidad de una presencia difusa, heterogénea, fugaz, en la que lo virtual y lo actual co-implicados permiten que irrumpa abruptamente la memoria en la percepción estética del

²⁷³ Bergson, Henri, *Historia de la idea del tiempo*, p 325.

²⁷⁴ *Ibid.*, p 326.

²⁷⁵ Martínez Vilajuana, “Repeticiones, membranas y ritmos. Un encuentro entre Gilles Deleuze y Paul Klee”, p. 380.

espectador, posibilitando ese reconocimiento también difuso que es fuente de comprensión.²⁷⁶

Retomaré un fragmento de la *Introducción a la metafísica* en el que Bergson ilustra el carácter ascensional de esta contracción de duración:

[...] así la intuición de nuestra duración [...] nos pone en contacto con toda una continuidad de duraciones que debemos intentar seguir, ya hacia abajo, ya hacia arriba: en los dos casos podemos dilatarlos indefinidamente por un esfuerzo cada vez más violento; en los dos casos nos trascendemos nosotros mismos. En el primero marchamos hacia una duración cada vez más esparcida, cuyas palpitaciones, más rápidas que las nuestras, dividiendo nuestra sensación simple, diluyen en ella la calidad en cantidad: a lo sumo, sería el puro homogéneo, la pura *repetición*, por la cual definiremos la materialidad. Marchando en otro sentido, vamos a una duración que se tiende, se estrecha, se intensifica cada vez más: al límite sería la eternidad. No ya la eternidad conceptual, que es una eternidad de muerte, sino una eternidad de vida. Eternidad viviente y, por consiguiente, moviente aún, donde nuestra duración no se volvería a encontrar en nosotros, como las vibraciones en la luz, y que sería la concreción de toda duración como su materialidad es esparcimiento.²⁷⁷

En la percepción estética del sujeto espectador frente a una obra de arte se da un encuentro entre dos ritmos de duración, el ritmo tenso de la duración de una conciencia y el ritmo interno virtual del objeto artístico, que difiere del ritmo externo distendido de su materialidad. Cuando el ritmo interno del objeto artístico se actualiza en la percepción del espectador, la sugestión de movimiento que emerge suscita que el pasado del sujeto emerja, desde las nebulosas del inconsciente con el impulso de la imaginación. El ritmo descubierto en el objeto, permite que la imaginación realice un salto al inconsciente, al pasado virtual del sujeto e irrumpa en el momento presente del *instante ascensional*. El ritmo articula el tiempo del sujeto y el tiempo de la obra en un solo grado de tensión y contracción que tiene como fondo la memoria del espectador. Hace posible que un sujeto espectador, cuya duración interior “es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente”,²⁷⁸ pueda coincidir con la duración de un objeto *cuasi* orgánico, duración virtual – encarnada en su soporte matérico– que está *diferida*, velada en el objeto, en espera del encuentro con el espectador para emerger y renovarse. El ritmo permite la confluencia de la duración del espectador con la duración del objeto artístico, una fluencia que implica

²⁷⁶ “Ahora bien: esta extensión y este trabajo de perfeccionamiento lógico pueden proseguirse durante siglos, mientras que el acto generador del método sólo dura un instante” (Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, p. 177).

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 162.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 165.

heterogeneidad manifestada en lo que Bergson entiende como *contracción* de la duración: una profusión de momentos pasados convergen en el acto perceptivo estético, que dista mucho de ser percepción pura, presente puro.

La duración del sujeto es su conciencia misma, por lo tanto es heterogeneidad, sucesión constante de estados cualitativos que se funden con el que le precede y le sucede. Si se compara la duración de la conciencia con la duración de la materia –en el contexto del pansiquismo bergsoniano–, se explica que en la materia la heterogeneidad y la sucesión están infinitamente atenuadas y diluidas, mientras que la duración de la conciencia puede ser considerada como “contracción, como algo infinitamente más rico, infinitamente más heterogéneo, algo que conlleva dentro de sí una capacidad de recopilación enorme, una enorme potencia de acción. La acción no es más que la otra cara de esta contracción”.²⁷⁹ Sin embargo, en el caso del encuentro del sujeto espectador con el objeto artístico se suspende la acción, de otra forma la memoria quedaría nuevamente relegada al olvido por las exigencias que dicha acción conlleva. Esa suspensión de la acción en la percepción estética del espectador permite que la contracción se eleve y que se configure un *ritmo denso*, en el que abundarán momentos heterogéneos articulándose libremente, sin que dicha articulación implique esfuerzo alguno –puesto que el esfuerzo implica atención a una acción–.

Este ritmo es el que configura la experiencia estética en su temporalidad. El flujo de duración que aparece a la conciencia del espectador motivado por el ritmo del objeto artístico implica cierto estado de abandono, implica dejarse arrastrar por este ritmo sin forzarlo y sin esforzarse en seguirlo, simpatizar con el movimiento que sugiere e imitar dicho movimiento.²⁸⁰ Mas es necesario que la conciencia no se deje absorber por completo por la sensación que nos brinda el objeto artístico para poder seguir su flujo en estado de ensoñación. Este es el sentido de la famosa frase bergsoniana *dejarse vivir –se laisse vivre–*

281

²⁷⁹ Bergson, *Historia de la idea de tiempo*, p. 304.

²⁸⁰ “Entre la imaginación y la imitación habría que señalar un efecto de retroalimentación: el imitar no es imprescindible para imaginar, pero quien puede imitar puede imaginar mejor que quien no puede hacerlo” (Espinoza, Miguel, “La conciencia imaginante”, pp. 105-106).

²⁸¹ “La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores. Para ello no tiene necesidad de absorberse por entero en la sensación o en la idea que pasa,

Al configurarse la posibilidad de un reconocimiento en la experiencia estética llegamos a la idea de que en esa contracción efectuada por la memoria en el encuentro con la obra, nos brinda la sensación de una discontinuidad originaria. Al analizar la propuesta bergsoniana no resulta contradictorio si se comprende que esta discontinuidad abrupta genera un nuevo ritmo de continuidad, es decir, el acto de intuición que se da en la experiencia estética resulta subvertir el orden temporal cuando las virtualidades del objeto – que adviene– y del sujeto –que deviene– se armonizan. No se detiene el tiempo de la conciencia, sino que se condensan en un solo momento actual una profusión de momentos pasados que pre-configuran la temporalidad de la percepción estética. Percepción desarraigada de la acción que no es posible sin un objeto artístico le sugiera un movimiento con el que pueda simpatizar.

Por este motivo opté por utilizar el término de *instante ascensional*, que no identifico con el tiempo vertical bachelardiano, pues este pensador sostiene una inmovilidad del instante aislado.²⁸² Me parece más adecuado hablar de un instante como origen de un ritmo que se ensancha y genera movilidad desde su seno mismo, pues ese ensanchamiento es la marca de la irrupción de la memoria en el acto de la percepción estética. No es un instante aislado, sino henchido de temporalidad, que condensa más momentos virtuales y los fusiona con el momento actual impulsando un nuevo ritmo de duración.

Lo identifico más con lo que Henri Maldiney nombra *instante crítico* “donde cada obra, cada forma, se demora en ser –o más bien en ex-sistir (más allá de toda medida preliminar)–”.²⁸³ Este demorarse de la obra implica al espectador, y más que una mera detención, es un cambio en el orden de duración; en este instante en el que *nace* el ritmo estético hay una intención, una carga afectiva, psicológica, lo cual significa que este instante tiene una movilidad interna –aunque en estado virtual–, que es, si se me permite el término *proto-duración*. Es el momento en que la oposición del instante inmóvil y del tiempo moviente se suprime.²⁸⁴ Y esta intención temporal, esta tendencia, suscita que el

pues entonces por el contrario, dejaría de durar” (Bergson, *Ensayo de los datos inmediatos de la conciencia*, pp. 76-77).

²⁸² Cfr. Bachelard, *La intuición del instante*, p. 46.

²⁸³ Maldiney, ‘La estética de los ritmos’, p. 52.

²⁸⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 45-46.

advenimiento de la obra se articule con el devenir del sujeto, en un instante colmado sin el cual no podría haber una continuidad de duración en la experiencia estética.²⁸⁵

Es el ritmo lo que *obliga* al espectador a demorarse en el advenimiento del objeto artístico, en el éxtasis de la obra al desplegar su temporalidad interna. Al actualizar sus virtualidades en la percepción del sujeto

[...] el ritmo se encuentra en relación directa con el espectador y lo obliga de algún modo a ‘entrar en la danza’. Es fuera de sí misma que la obra tiene su origen y su término. Pero ambos salen a la luz del espacio y del instante en el campo de la obra, donde se anudan las fibras rítmicas del ser del mundo. Aquí la obra ya no es objeto sino acción.²⁸⁶

Es el momento de actualización de la obra en el espectador. Pero esta actualización de la temporalidad del objeto que adviene no es posible sin que entre en juego la memoria imaginante del espectador, sólo en el libre juego entre tiempo virtual de la obra y el tiempo virtual del sujeto se configura el ritmo. Entre estos tres elementos se da una simultaneidad heterogénea que configura la temporalidad de la percepción estética. Y esta simultaneidad heterogénea se manifiesta en esos instantes ascensionales en los que se solidarizan lo virtual y lo actual, lo posible y lo real, instantes que se funden en un devenir en el que sujeto y objeto son uno.²⁸⁷ Es en estos momentos cuando la memoria imaginante da un salto abrupto a las virtualidades del pasado oculto. Pues “[...] nunca alcanzaremos el pasado si no nos colocamos en él de un salto”.²⁸⁸ Es necesario que el espectador se sitúe en el pasado en un acto simple para que, con su movimiento progresivo, la memoria tenga el impulso suficiente para irrumpir en el presente, que es el tiempo de la corporalidad.

De esta forma podría concluir diciendo que la memoria emerge como fondo configurador de la experiencia estética del espectador en reciprocidad con el *ritmo estético*. En la contemporaneidad del pasado y el presente del espectador mecido por el ritmo que la obra de arte le sugiere y que este imita en su interior. Así se articula el tiempo por el

²⁸⁵ “Y la discontinuidad de los encuentros, unida a nuestra condición de peatones moviéndonos paso a paso, es a la vez el obstáculo y el apoyo del ritmo en el cual los acontecimientos se comunican entre sí” (Ibíd., p. 54.)

²⁸⁶ Ibíd., p. 55.

²⁸⁷ “El ritmo se articula en instantes críticos, soldados unos con otros en el curso de un enriquecimiento mutuo. En cada uno, una Presencia, forzada a lo imposible y obligada a ser, deviene allí lo que es en la ruptura y el salto” (Ibíd., p. 56).

²⁸⁸ Bergson, *Materia y memoria*, p. 149.

tiempo. El tiempo presente de la experiencia estética es un tiempo ritmado. Y así como la presencia de la memoria se juega entre los extremos del sonambulismo y el automatismo, el destino del ritmo también se juega entre los extremos de la inercia y la disipación.²⁸⁹ Y en el ritmo la vida –que está siendo– coincide con lo vivido –lo que es, lo posible ya consumado–.

Conclusiones

A manera de recapitulación, puedo señalar que el presente trabajo sigue la veta estética que se encuentra en la obra de Henri Bergson. En el primer capítulo se introducen los elementos que dan pie a considerar viable un discurso meramente estético desde los conceptos emanados del bergsonismo en tanto sistema de pensamiento. Consideré ineludible desplegar el sentido de algunos conceptos que forman el centro neurálgico de esta red de sentidos que se despliegan a través de éstos. Señalé cómo el concepto de Metafísica en Bergson posibilita un acercamiento *natural* al fenómeno del arte, ya no desde la perspectiva del genio creador, sino desde su obra, es decir, desde el objeto artístico. De esta forma se abordaba la posibilidad de la comunicación de una intuición de la duración concreta y particular, tal como la experimentó el artista. Es decir, la posibilidad de que dicha duración persista allende al sujeto que la vivió originalmente. Es así que en el orden de la temporalidad interna del objeto artístico, se anuncia desde este capítulo que la obra de arte genera una tendencia hacia su ritmo particular de duración, generando en el espectador una actitud de desapego, de distracción.

Si ya en el primer apartado asumí que la contemplación de una obra de arte presupone rebasar la percepción habitual, en el segundo capítulo me di a la tarea de revisar la estructura esquemática interna de la percepción que propone Bergson, cuestión que se presenta entreverada con la cuestión de la naturaleza y alcances de la memoria en tanto facultad que permea a la percepción. Siguiendo los argumentos plasmados en *Materia y*

²⁸⁹ Maldiney, ‘La estética de los ritmos’, p. 46.

memoria, observé que, si bien Bergson plantea la hipótesis de una percepción pura, cuya temporalidad radicaría en un presente perpetuo, al integrar el funcionamiento y la estructura de la memoria a la percepción, llega a la conclusión de que la memoria prepara la aparición de la percepción habitual. Bergson afirma que la percepción consciente individual implica al espíritu, siendo el cuerpo del ser viviente el punto de unión entre materialidad y espíritu; en éste acaecen las representaciones objetivas –imágenes– y subjetivas –afecciones–, teniendo como punto intermedio las sensaciones. De suerte que la sensibilidad cobra relevancia en tanto que sin ésta no puede haber conexión entre el espíritu y la materia; en otros términos: no es posible el contacto del pasado con el presente. Me di a la tarea de revisar las modalidades del concepto bergsoniano de memoria para poder perfilar su relación con la imaginación. En este apartado ya asumo que la memoria le añade capas de sentido a la percepción, es decir que en el acto de rememorar hay un consecuente acto de comprensión. De los tres tipos de modos de la memoria –memoria pura, memoria-imaginativa y memoria-hábito–, asumí que la memoria pura podría tener más rendimiento para poder explicar a las otras dos modalidades, pero también para explicar su relación con la imaginación. Presuponía que esta relación es ineludible para poder comprender la función pendular de la memoria en la experiencia perceptual habitual y consecuentemente en la experiencia estética del espectador.

En esta relación propuesta por Bergson entre memoria e imaginación identifica claramente una subordinación de la imaginación con respecto a la percepción. De tal forma que la estructura de la imaginación se limita en el bergsonismo a retrotraerse al pasado a buscar imágenes análogas a las que la percepción le otorga a la conciencia. Sin embargo, consideré que realizando una lectura más atenta de las potencialidades de la memoria pura se perfilaban algunos problemas que son insoslayables en el estudio del bergsonismo y que se articulaban en el problema de la memoria: la relación entre lo posible y lo real, entre el orden vital; entre el ser y la nada.²⁹⁰

Así, en el tercer apartado me propuse mostrar que desde el bergsonismo sí es posible hablar de una memoria imaginante que fundamente una actividad de ensoñación

²⁹⁰ En la introducción a *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, José Ferrater Mora realiza una crítica muy saludable al bergsonismo y rescata como fundamentales estos tópicos, sumándoles la teoría de la verdad, que según su parecer “constituyen la más escondida raíz de todo su pensamiento, y cualquier intento de comprender a Bergson que mereciera verdaderamente este nombre no podría cumplirse sin un parsimonioso examen de esas cuatro decisivas teorías” (Bergson, Henri, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, p. 30).

activa, independiente de la percepción actual, y que dicha actividad fundamenta a su vez la irrupción abrupta e incluso violenta de la memoria en la experiencia estética del sujeto espectador. Debido a lo anterior se abordan dos características fundamentales que dotan de potencialidad a la memoria: su carácter inconsciente y su carácter virtual. Las consecuencias subjetivas y objetivas de estos dos caracteres se ven reflejados en la experiencia estética en la confluencia de virtualidades en el encuentro del sujeto espectador y el objeto artístico. En esta doble contracción temporal se actualiza la duración del objeto y a su vez las virtualidades de la memoria del sujeto también se actualizan, enlazándose en un movimiento único estructurado por el ritmo estético emanado de esta relación.

Aunque la cuestión del ritmo estético no figuraba en las preocupaciones iniciales del presente trabajo, el tratamiento de la memoria en Bergson me condujo a éste coincidiendo con un desplazamiento teórico que comenzó a producirse marcadamente en la década del 70; una tendencia a pensar el ritmo desde diversas perspectivas teóricas que en mayor o menor medida abrevan de la fuente del bergsonismo –Deleuze, Derrida, Foucault–.²⁹¹ Una búsqueda de reintroducir la temporalidad, la creatividad y la diversidad para pensar fuera del substancialismo y del dualismo que separa tajantemente las categorías subjetivas y objetivas. En el caso particular de la propuesta que aquí se plasma, es pensar al ritmo desde la cualidad articuladora del pasado contenido virtual e inconscientemente en el sujeto.

Desde esta perspectiva –y sin proponérmelo inicialmente–, se pueden abordar las dificultades internas del concepto de ritmo que enuncia Pascal Michon:

La principal dificultad que plantea el concepto de ritmo aparece cuando queremos captar un ritmo en su especificidad. Una vez que uno ha postulado la primacía de la dinámica sobre lo estático, la temporalidad sobre la sustancia (excepto para entenderlo a la manera de Spinoza), uno debe enfrentar un importante problema epistemológico y metodológico: ¿qué es lo que hace que un ritmo sea distinto de otro?, en otras palabras, qué lo que hace específico, y por otro lado: ¿qué hace que sea posible reconocerlos para describirlo como tal? ¿Cómo podemos, concretamente, saber cómo se distingue de otros, comprenderlos y dar cuenta de ellos?²⁹²

²⁹¹ Cfr. Michon, “Una breve historia del ritmo desde los años 70”, p. 2.

²⁹² Michon, “Ritmo, Ritmanálisis, Ritmología: Un ensayo del estado de la cuestión”, p. 7.

Es verdad que Michon alude a algunos pasajes de *El pensamiento y lo moviente* para argumentar que la única solución que Bergson propone a estas preguntas es la intuición en su oposición con la intelección, no obstante, como lo señala Michon, hace tiempo que la intuición y la búsqueda dentro del objeto forman parte de los temas de la ciencia.²⁹³ Considero que el concepto de memoria puede ser más adecuado para sortear las dificultades internas del ritmo, partiendo de la percepción estética y dialogando transversalmente con otras disciplinas, dialogo que Michon ha propuesto y ejercido desde hace tiempo.

De tal suerte que el trabajo aquí presentado sirve al menos como una propedéutica de una teoría de la percepción estética fundada en la memoria, con la posibilidad de desarrollarse en la disciplina transversal del ritmanálisis general en diálogo constante con diversas disciplinas que ya no estén arraigadas en paradigmas tales como: estructura, sistema, individuo, diferencia.²⁹⁴

²⁹³ Cfr. Loc. Cit.

²⁹⁴ Cfr. *Ibid.* P. 8.

Bibliografía

Textos de Bergson:

Bergson, Henri, *Duración y simultaneidad (a propósito de la teoría de Einstein)*, Buenos Aires, Ediciones del signo, 2004.

Bergson, Henri, *Dreams*, New York, B. W. Huebsch, 1914.

Bergson, Henri, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca, Sígueme, 1999.

Bergson, Henri, *El alma y el cuerpo*, Madrid, Ed. Encuentro, 2009.

Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, España, Espasa-Calpe, 1976.

Bergson, Henri, “La evolución creadora” en: Bergson Henri, *Obras escogidas*, México, 1967.

Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de la comicidad*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.

Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Argentina, Ed. Sudamericana, 1962.

Bergson, Henri, *Lecciones de estética y metafísica*, España, Edit. Siruela, 2012.

Bergson, Henri, *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris, PUF, 1967.

Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1959.

Bergson, Henri, *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006.

Bergson, *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Madrid, Alianza, 1997.

Bergson, Henri, *Historia de la idea de tiempo*, México, Paidós, 2017.

Bergson, Henri, *Histoire des théories de la mémoire. Cours au Collège de France 1903-1904*, PUF, Paris, 2018.

Bibliografía complementaria :

- Allison, Henry, *Kant's Transcendental Idealism: An interpretation an Defense*, Michigan, Yale UP, 2004.
- Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, México, FCE, 2006.
- Bachelard, *La intuición del instante*, México, FCE, 1999.
- Barga, *Entrevistas, semblanzas y crónicas*, Valencia, Pre-textos, 1992.
- Ben-Ami Scharfstein, *Roots of Bergson's Philosophy*, New York, Columbia Press University, 1943.
- Cabestan, Philippe, *L'imaginaire, Sartre*, Paris, Ellipses, 1999.
- Chevalier, *Conversaciones con Bergson*, Madrid, Aguilar, 1960.
- Chevalier, *Historia del pensamiento IV. El pensamiento moderno, de Hegel a Bergson*, Madrid, Aguilar, 1968.
- Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2014.
- Deuleze, Gilles, *El bergsonismo*, Madrid, Catedra, 1987.
- Deuleze, Gilles, *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética. Volumen I El objeto estético*, Valencia, Fernando Torres- editor, 1982.
- Eco, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1983.
- Espinoza, Miguel, "La conciencia imaginante", *Revista de Filosofía, Universidad de Chile*, N° 18, 2016.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Tomo I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.
- Gadamer, Hans Georg, *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 2003.
- García Morente, Manuel, *La filosofía de Henri Bergson*, Madrid, Ed. Encuentro, 2010.
- García Morente, Manuel, *Lecciones preliminares de Filosofía*, México, Porrúa, 1980.
- González Úmeres, Luz, *Imaginación, memoria y tiempo. Contrastes entre Bergson y Polo*, Pamplona, Cuadernos de anuario filosófico, Universidad de Navarra, 2005.
- Guitton, Jean, *La Vocation de Bergson*, Paris, Gallimard, 1960.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, México, Taurus, 2006.

- Korn, Alejandro, *De San Agustín a Bergson*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1959.
- Lacey, A.R., *Bergson, the arguments of the philosophers*, Great Britain, Routledge, 1999.
- Leonard Lawlor, *Challenge of Bergsonism: Phenomenology, Ontology, Ethics*, London, Continuum, 2003.
- Martínez Vilajuana, Sergio, “Repeticiones, membranas y ritmos. Un encuentro entre Gilles Deleuze y Paul Klee”, *ARETÉ, Revista de Filosofía*, Vol. XXIX, N° 2, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La unión del alma y cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2006.
- Noel Lapoujade, María, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo XXI, 1988.
- Oliveras, Elena, *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 2005.
- Polo, Leonardo, *Presente y futuro del hombre*, Madrid, Rialp, 1993.
- Ruiz Stull, Miguel, *Tiempo y experiencia. Variaciones en torno a Henri Bergson*, Chile, FCE, 2013.
- Rusell, Bertrand, *The philosophy of Bergson*, London, Macmillan, 1914.
- Sarafidis, Karl, *Bergson. La création de soi par soi*, Paris, Group Eyrolles, 2013.
- Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1964.
- VVAA, *Homenaje a Bergson*, México, UNAM, 1941.
- VVAA, Horacio González.. [et. al.], *¿Inactualidad del bergsonismo?*, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- Wahl, Jean, *L'expérience métaphysique*, Paris, Flammarion, 1965.
- Worms, Frédéric, *Le vocabulaire de Bergson*, Paris, Ellipses, 2000.
- Yankélévitch, Vladimir, *Henri Bergson*, México, Universidad Veracruzana, 2006.

Artículos de revistas impresas:

- Barroso Ramos, Moisés, “Bergson y la filosofía de lo virtual”, *STVDIVM Revista de humanidades*, N° 10, 2004.
- Cortina, “Recensión de Bergson, Henri, *Lecciones de estética y metafísica*, España, Edit. Siruela, 2012”, *Anales del seminario de Historia de la Filosofía*, Vol. 31, Núm. 1, 2014.

Despot Belmonte, Natalie, “Reseña de: Bergson, Henri, 2006, *Materia y memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus. 280 pp.”, *Revista de Filosofía Open Insight*, vol. I, núm. 1, diciembre 2010.

Hausheer, Herman, “Thought affinities of Schelling and Bergson”, *The Personalist*, University of southern California, Volume XIV, April 1933.

Khander, Wahida, “Bergson, Kant, and the evolution of Metaphysics” en *Pli*, N° 15, 2004.

Maldiney, Henri, ‘La estética de los ritmos’, *Cuadernos materialistas Número 1*, Buenos Aires, 2016.

Montero Anzola, Jaime, “La fenomenología de la conciencia en E. Husserl”, *Universitas Philosophica*, año 24, Junio, 2007, Bogotá Colombia, p. 134.

Moulard-Leonard, Valentine, “The sublime, and the intellectual effort: The imagination in Bergson and Kant” en *Journal of the British Society for Phenomenology*, N° 37.2, 2006.

Muñoz-Alonso López, Gema, “El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto”, *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 6-1, Servicio de publicaciones U.C.M., Madrid, 1996.

Noel Lapoujade, María, “Un día en el transcurso de una mente imaginante”, *Signos filosóficos*, Núm. 7, enero-junio, 2002.

Padilla, Juan, “La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson”, *LOGOS, Anales del seminario de Metafísica*, UCM, Vol. 36, 2003.

Pete A. Y. Gunter, “Bergson and Jung”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 43, No. 4 (Oct. - Dec., 1982).

Puelles Romero, Luis “Entre imágenes: experiencia estética y mundo versátil”, en *Estudios visuales*, N° 3, Enero, 2006.

Rosales Meana, “El martillo de los ídolos. Acerca de un ensayo titulado ‘De la razón’ escrito por Charles Péguy”, *Open Insight*, Vol. V, N° 8, 1914.

Ruiz Stull, Miguel, “La intuición, la experiencia y el tiempo en el pensamiento de Bergson”, *ALPHA*, N° 29, diciembre 2009.

Santander Iracheta, Jesús, “La memoria ante la relación del espíritu con la materia, en Henri Bergson”. *Revista Tópicos del Seminario, Revista del SeS-BUAP* Núm. 12 revista semestral, diciembre de 2004.

Santander Iracheta, Jesús, “Vacío, negación y nada, en Bergson”, *Significación y negatividad. Tópicos del Seminario*, N° 18, julio-diciembre 2007.

Suarez, A., “Los sentidos internos en los textos y en la sistemática tomista”. En: *Salmanticensis*, Salamanca, Universidad Pontificia, Tomo VI, 1959.

Taki, Ichiro, “Une esthétique de l’intuition —Bergson et la spiritualité japonaise—”, disponible en: https://ir.lib.osaka-kyoiku.ac.jp/dspace/bitstream/123456789/2416/1/BK19_p19.pdf.

Vollet, Matthias, “El papel de Leibniz para la metafísica de Bergson. Las nociones ‘posible’ y ‘tendencia’” en Sánchez Rodríguez, Manuel, Rodero Silleros Sergio (Coord.) *Leibniz en la filosofía y las ciencias modernas*, España, Comares, 2010.

Windelband, Wilhelm, “En guise d’introduction à matière et mémoire de Bergson”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger*, T. 198, No. 2, Lectures de Bergson (avril-juin 2008).

Artículos de revistas electrónicas :

Ciudad, Mario, “Bergson y Husserl: diversidad en la coincidencia”, *Anales de la Universidad de Chile*, en: <http://www.https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/23352/24688> (recuperado el 21/02/2017.)

Michon, Pascal, “Una breve historia de la teoría del ritmo desde los años 70”, *Rhuthmos*, Febrero, 2019, en: http://rhuthmos.eu/IMG/article_PDF/article_a2345.pdf#outil_sommaire_3 (Recuperado el 21/12/2019).

Michon, Pascal, “Ritmo, Ritmanálisis, Ritmología: Un ensayo del estado de la cuestión”, *Rhuthmos*, abril, 2019, en: http://rhuthmos.eu/IMG/article_PDF/Ritmo-Ritman-lisis-Ritmolog-a-un_a2340.pdf (Recuperado el 21/12/2019).

Schreel, Louis, “Transcendental perspectivism. Matter an Perception in Leibniz, Bergson and Deleuze”, Transcription of my presentation at the National Symposium on Deleuze Scholarship, Centre for the Humanities, Utrecht University, May 2012. Disponible en: https://www.academia.edu/12522236/Matter_and_Perception_in_Leibniz_Bergson_and_Deleuze Consultado el 13/01/2019 (recuperado el 28/02/2019).

Taki, Ichiro, “Une esthétique de l’intuition —Bergson et la spiritualité japonaise—”, disponible en: https://ir.lib.osaka-kyoiku.ac.jp/dspace/bitstream/123456789/2416/1/BK19_p19.pdf. (Recuperado el 19/03/2016).

Recursos multimedia:

Programa *Encuentro*, México, Televisa, 1978. En: <https://www.youtube.com/watch?v=A1acA6D1Yc&feature=youtu.be> (Recuperado el 20/11/2018).