



Universidad
Francisco de Vitoria
UFV Madrid
*Escuela Internacional
de Doctorado*

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HUMANIDADES:

HISTORIA, FILOSOFÍA Y ESTÉTICA

TESIS DOCTORAL

EL CONOCIMIENTO INTUITIVO

EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

EN LA FILOSOFÍA DE HENRI BERGSON

PAULA REIN RETANA

DIRECTOR:

DR. D. STEFANO CAZZANELLI (UCM)

MADRID, 2023

A mi abuelo Nicolás.

A mi hijo Nicolás.

ÍNDICE

Prefacio.....	7
1 Introducción.....	7
1.1 Justificación del tema	7
1.2 Planteamiento de cuestiones e hipótesis.....	8
1.3 Definición de la metodología	10
1.3.1 Justificación de las fuentes y materia de investigación.....	11
2 Estado de la cuestión	15
2.1 Breve biografía de Bergson.....	16
2.2 Bergson y el contexto filosófico-científico de su tiempo.....	18
2.3 Tras el eclipse del positivismo.....	21
3 Recorrido histórico-filosófico del concepto de intuición	24
3.1 La intuición en Aristóteles: el <i>noûs</i>	24
3.1.1 El intelecto y las esencias desde la concepción hilemórfica en <i>De anima</i>	24
3.1.2 El método y el objeto de la filosofía primera	30
3.1.3 El <i>noûs</i> es la virtud intelectual más excelsa	38
3.1.4 Recapitulación	44
3.2 El <i>intuitus</i> en Descartes: claridad y distinción.....	45
3.2.1 El intelecto unificante.....	47

3.2.2	Ocuparse solo de lo cierto	48
3.2.3	La experiencia cierta.....	50
3.2.4	El método asegura la producción de certeza	54
3.2.5	Disponer en orden los objetos	59
3.2.6	Aprehender las naturalezas puras y simples	61
3.2.7	Recapitulación	64
3.3	La intuición en Kant: el espacio y el tiempo	65
3.3.1	El concepto de “Estética Trascendental”	67
3.3.2	Tesis de la idealidad trascendental y de la realidad empírica en el espacio y en el tiempo	69
3.3.3	¿Cómo tiene lugar la síntesis entre sensibilidad y entendimiento? El papel de la imaginación.....	70
3.3.4	Geometría y aritmética, espacio y tiempo	71
3.3.5	La imposibilidad de un estatus científico para la metafísica.....	73
3.3.6	Relevancia y límites del horizonte trascendental	77
3.3.7	La separación radical entre la intuición y el intelecto	78
3.3.8	Problemática y prospectiva en la Crítica del juicio	80
3.3.9	Lo bello, lo sublime y el noúmeno	83
3.3.10	Recapitulación	84
4	Análisis de la filosofía de Henri Bergson en torno al concepto de intuición:	88
A)	Principios metafísicos.....	88

4.1	La duración real	88
4.2	La percepción y el recuerdo en <i>Materia y Memoria</i> : el reconocimiento atento 93	
4.3	Ciencia y metafísica.....	99
4.4	Los límites de las ciencias positivas: los símbolos.....	110
4.5	Los objetos de la metafísica.....	112
4.6	El dualismo en la filosofía de Bergson.....	116
4.7	Multiplicidad cualitativa.....	125
B)	La lógica de la imaginación.....	129
4.8	Simpatía e intuición	133
4.9	Conceptos e imágenes	136
4.9.1	Concepto	137
4.9.2	Imagen	142
4.10	La “imagen mediatriz”.....	147
C)	La intuición o la inteligencia verdadera	150
4.11	Análisis e intuición	151
4.12	Distintas acepciones	152
4.13	“Bergson, ¡irracionalista!”.....	154
4.14	El “esfuerzo intelectual”	156
4.15	La sabiduría integral	157
4.16	El método de la metafísica: la intuición filosófica	158

5	La relación entre el conocimiento intuitivo y la experiencia estética.....	166
A)	La experiencia estética.....	166
5.1	Diferencia entre filosofía y arte	166
5.2	¿Qué es la experiencia?	174
5.3	¿Qué es la Estética? Estética asistemática en Bergson.....	176
5.4	¿Qué es la facultad estética?	179
5.5	“Percepción pura” y contemplación estética	182
B)	El arte como un mixto mal analizado	184
5.6	La naturaleza dualista de la obra artística.....	184
5.7	El lenguaje	188
5.8	La creación artística en Bergson: el “espíritu de finura”.....	195
5.9	Participación del arte en el ser mediante la creación.....	202
5.10	La emoción	209
5.10.1	Emoción infraintelectual y emoción supraintelectual	212
5.10.2	Emoción creadora	214
5.10.3	“Emoción estética”	216
C)	El objeto del arte.....	220
5.11	El orden del arte.....	225
5.12	Lo individual en el arte	229
5.13	El arte como revelación	233
5.14	El arte como sugestión.....	238

5.15	Relación entre lo bello y lo verdadero.....	243
5.16	La expresión paradójica del arte.....	248
5.17	Intuición filosófica e intuición poética	257
5.18	La atención a la vida.....	264
6	Conclusiones.....	268
6.1	Síntesis de resultados.....	268
6.2	Prospectivas.....	274
7	Bibliografía.....	276
7.1	Bibliografía primaria	276
7.1.1	Ediciones críticas de las obras de Bergson.....	276
7.1.2	Traducciones al español de las obras de Bergson.....	277
7.1.3	Tabla de abreviaturas de las obras de autores clásicos.....	278
7.1.4	Traducciones al español de las obras de autores clásicos.....	279
7.2	Bibliografía secundaria.....	279
8	Agradecimientos.....	288

Prefacio

1 Introducción

La presente tesis doctoral está enfocada en el filósofo francés Henri Bergson (1859-1941), considerado uno de los intelectuales más influyentes de principios del siglo pasado. De su filosofía nos interesa su análisis de la intuición y la relación que pueda tener este método de conocimiento con la experiencia estética, en concreto con el arte.

1.1 Justificación del tema

Henri Bergson fue un filósofo muy leído en su época e influyó no solo en el ámbito intelectual sino también en el del arte. Sin embargo, un siglo después, consideramos que la originalidad y pertinencia de su obra no es lo suficientemente valorada. La intención de nuestro trabajo es la de profundizar en la filosofía de Bergson para obtener una mayor comprensión de esta, así como para subrayar las aportaciones que consideremos claves de cara a valorar su legado para la filosofía contemporánea.

La caracterización que hace Bergson del conocimiento intuitivo, por un lado, es de una gran originalidad y, por otro, hunde sus raíces en la filosofía de Aristóteles. Es esta línea aristotélico-bergsoniana la que nos interesa seguir con el fin de estudiar las posibilidades y los límites de la intuición en el ámbito de la experiencia estética.

Consideramos que la valoración del método intuitivo junto con su fundamento metafísico, que lo acompaña también en el campo del arte de forma especialmente reveladora, es un

ámbito de la disciplina filosófica que nos urge recuperar. En la presente investigación trataremos de dar fundamento a la pertinencia de esta recuperación y demostrar la importancia y la necesidad de las aportaciones bergsonianas en el panorama filosófico actual.

1.2 Planteamiento de cuestiones e hipótesis

El problema en torno al cual trabajaremos es el del alcance del conocimiento intuitivo en el ámbito de la experiencia estética a través del análisis de la filosofía de Henri Bergson. Las cuestiones por trabajar serán: el papel de la intuición en dicha experiencia y, en especial, en el arte; la relación entre el método de la metafísica y el método del arte y la novedad y profundidad que presenta la intuición con respecto a otros modos de conocimiento –como el pensamiento discursivo– y la forma en la que esto sucede en la contemplación de obras artísticas.

La pregunta principal que persigue responder esta investigación es: ¿en qué consiste el conocimiento intuitivo en la experiencia estética? La hipótesis principal es que se trata de un modo de conocimiento legítimo –y no un conjunto caótico de impresiones–, inmediato y simple de la realidad, que tiene por objeto los caracteres sensibles, las esencias de las cosas y los primeros principios del entendimiento y que puede ser tanto sensible como intelectual.

De la pregunta principal se derivan las siguientes preguntas secundarias: ¿qué es la intuición?, ¿qué tipo de conocimiento aporta?, ¿qué papel tiene en el arte?, ¿es el único modo de relación con esta disciplina? ¿Qué conocimiento relevante nos puede proporcionar la intuición? y, por lo tanto, ¿qué conocimiento relevante nos podría proporcionar la experiencia estética? ¿Por qué es necesaria una recuperación del método de la intuición en la actualidad?

Tras plantear las anteriores preguntas, los objetivos sobre los que se vertebra esta investigación son:

1. Analizar el concepto de intuición en las filosofías de Aristóteles, Descartes y Kant, poniendo de relieve el recorrido de este y, por lo tanto, la tradición de la que parte Bergson.
2. Definir en qué consiste el concomitamiento intuitivo según Bergson partiendo de la puesta en relieve de sus principios metafísicos –presentes de forma asistemática a lo largo de toda su obra–. Asimismo, investigar qué tipos de intuición admite Bergson y qué relación se establece entre ellas, así como definir cuáles son los objetos alcanzados por la intuición y cuál es su naturaleza.
3. Comprender qué entiende Bergson por inteligencia a la luz de dichos principios y aclarar los motivos por los que la intuición es para él el método de la metafísica.
4. Establecer qué significan la experiencia y la estética en la filosofía bergsoniana y qué papel juegan en el conocimiento metafísico.
5. Poner de relieve qué tipo de acceso cognoscitivo a la realidad tiene el artista y, en este sentido, qué puede aportar a la filosofía.
6. Indagar en cuál es el germen de la creación para Bergson y qué tiene que ver con la vida de la conciencia.
7. Analizar la emoción y sus tipos en cuanto que modos de relación con la obra de arte.
8. Profundizar en la naturaleza de la obra de arte según los principios metafísicos puestos en relieve.

9. Determinar si es posible, en qué medida y cómo una expresión de los contenidos de la intuición y cuál es la implicación del arte en este cometido. Y, en este sentido, comprender qué puede decir el arte de la naturaleza del ser.
10. Tomando como fundamento lo previamente investigado, dilucidar cuál es el objeto y fin del arte.
11. Definir la naturaleza de la experiencia estética en cuanto que acto cognoscitivo y su relación con la metafísica.
12. Poner de relieve el fin cuál es el fin último de la filosofía de Bergson en lo que concierne al ámbito de la estética.

1.3 Definición de la metodología

En primer lugar, procederemos a una lectura analítica de las principales obras de Bergson¹ detalladas en la bibliografía, de la cual sacaremos una serie de conclusiones sobre su filosofía y sobre el concepto de intuición. Tras la comprensión de dichas obras, intentaremos aportar una visión general de su filosofía y de los principios metafísicos que la fundamentan, así como sobre su teoría del conocimiento en torno al concepto de intuición.

Partiendo de dichos principios, trataremos enunciar y dilucidar una serie de cuestiones concernientes al ámbito estético que están presentes a lo largo de su pensamiento y que

¹ *La pensée et le mouvant, Matière et mémoire, Essai sur les données immédiates de la conscience, L'évolution créatrice, Les deux sources de la morale et de la religion, Le rire, Durée et simultanéité, L'énergie spirituelle y Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique.*

pueden ser abordadas aplicando los principios de la filosofía bergsoniana –metafísicos y epistemológicos– esclarecidos en la primera parte de la presente investigación.

Por último, tras acudir directamente a las fuentes principales, nos serviremos de fuentes secundarias para guiar e iluminar los asuntos que no se presenten de manera clara o unívoca en la obra del autor.

Los estudios concernientes al concepto de intuición en Aristóteles, Descartes y Kant, así como algunos de los puntos desarrollados en torno al concepto de intuición bergsoniano, fueron abordados de forma preliminar en una investigación previa² desarrollada durante los estudios preparatorios al doctorado y con la intención de servir de introducción a la presente tesis.

1.3.1 Justificación de las fuentes y materia de investigación

Las principales fuentes de investigación serán las obras originales de Bergson, publicadas en su mayoría en una edición crítica por la editorial PUF, centradas en el concepto de intuición o que puedan iluminar dicho concepto: *Durée et simultanété*, *La conscience et la vie*, *Introduction à la métaphysique*, *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*, *L'évolution créatrice*, *La pensée et le mouvant*, *Matière et mémoire*, *L'intuition philosophique*, *La perception du changement*, *L'énergie spirituelle* y *Le rire*.

Por otro lado, también serán de gran interés el estudio de una selección de cartas, escritos

² “Aproximación al concepto de intuición a través de las filosofías de Aristóteles, Descartes, Kant y Bergson”. Se trata de un Trabajo Final de Máster defendido en la Universidad Francisco de Vitoria, en el marco del Máster Universitario en Humanidades, en junio de 2020.

y discursos publicados por la misma editorial (PUF)³ tales como “Bergson à Harald Hoffding”, “Life and consciousness”, “De l’intelligence”, “L’effort intellectuel”, “Discours aux étudiants de Madrid” o “Le bon sens et les études classiques”, entre otros.

Además, para iluminar el estudio de la obra del filósofo, nos apoyaremos en los escritos de otros intelectuales expertos en Bergson. Así, serán de utilidad, principalmente, las investigaciones de Paul Atkinson, Michel Barlow, Raymond Bayer, Vladimir Jankélévitch, Leszek Kolakowski, David Lapoujade, Leonard Lawlor, Ruth Lorand, Camille Riquier y Frédéric Worms.

De entre las obras mencionadas, consideramos de especial importancia –por lo que forman parte del hilo conductor de este trabajo– las siguientes por su relación directa con el concepto de la intuición:

- *Essai sur les données immédiates de la conscience (Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia, 1889)* es una de las dos tesis doctorales desarrolladas por Bergson. En ella, Bergson trata el tema de las imágenes de forma más desarrollada, precisa y científica que en otros escritos. La otra tesis se titula *L’idée de lieu chez Aristote*, lo cual nos da una pista del profundo conocimiento y dominio que tenía el autor sobre la filosofía aristotélica, hecho clave para comprender sus teorías. Leyendo el *Ensayo* caemos en la cuenta de la complejidad del pensamiento bergsoniano y, por lo tanto, de la dificultad para traducir ese pensamiento a conceptos y de la consecuencia lógica derivada de dicha dificultad que se resuelve en la utilización de múltiples imágenes y recursos poéticos para plasmar las ideas metafísicas más complejas. Veremos el sentido que tiene este último recurso cuando atendamos a la consideración

³ Cf. H. BERGSON, *Mélanges*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

que hace Bergson de las imágenes, mucho más próximas a las intuiciones que los conceptos.

- *Introduction à la métaphysique (Introducción a la metafísica, 1903)* es una obra de carácter breve que aparece por primera vez bajo forma de artículo en la *Revue de métaphysique et de morale* en 1903. En ella, Bergson lleva a cabo una exposición sucinta pero clara del objeto de esta disciplina, su método, su alcance, su comparación con la ciencia, el empirismo y el racionalismo, de la duración, el análisis y la intuición y, por último, realiza una crítica a la filosofía kantiana⁴. Este recorrido que profundiza en la naturaleza de la metafísica resulta esclarecedor a la hora de comprender en qué consiste la intuición. Para Bergson, esta es el método de la metafísica y, de esta manera, le vuelve a otorgar la legitimidad y relevancia que tuvo antes de la revolución trascendental kantiana. Al finalizar con la crítica a Kant e, implícitamente, a Descartes, *Introduction à la métaphysique* revela la continuidad de la línea de pensamiento en torno al concepto de intuición desarrollado en Aristóteles y que, pasando por dichos autores, llega hasta el propio Bergson.
- *L'intuition philosophique (La intuición filosófica, 1911)* es una conferencia, pronunciada en 1911 en el Congrès de Philosophie de Bologne, en la que Bergson recurre a diversos ejemplos e imágenes para facilitar sus explicaciones sobre las dinámicas del filosofar y su comparación con el método científico. En ella Bergson continúa, recapitula, matiza y cierra la obra anterior. Además, a través de ejemplos e imágenes, hace una comparativa entre el método filosófico (intuitivo) y el método científico (analítico).
- Tanto el texto de *L'intuition philosophique* como el de *Introduction à la métaphysique* serán publicados juntos por primera vez en *La pensée et le*

⁴ «El presente ensayo fue escrito en una época en la que el criticismo kantiano y el dogmatismo de sus sucesores estaba generalmente bastante admitido, si no como conclusión, al menos como punto de partida de la especulación filosófica». Nota al pie del editor en Cf. H. BERGSON, *Mélanges*, 1972.

mouvant en 1934, obra en la que Bergson recopila, al final de su carrera, una serie de escritos fundamentales y cuyo contenido también sirve a la presente investigación.

- De forma secundaria, resultan de gran interés las lecciones impartidas por Bergson sobre Estética y Metafísica –publicadas por PUF en *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale et de métaphysique* (1992)–. Las primeras en la ciudad de Clermont-Ferrand entre los años 1887 y 1888 y las segundas en el Liceo Henri IV de París, en 1893, donde ejerció como profesor. En ellas Bergson reflexiona sobre lo bello, el arte, el espacio, el tiempo y la materia.

2 Estado de la cuestión

En la obra de Henri Bergson hay numerosas reflexiones que giran en torno a los conceptos de *intuición* y *duración* o *aliento vital*. La influencia del filósofo se ha extendido, especialmente, por países europeos como Francia, Alemania o Inglaterra. Sobrepasando los límites de la filosofía, sus teorías se han ampliado al campo de la psicología biológica y del arte. Sin embargo, en lugar de reducir el pensamiento del filósofo al campo especializado de la psicología, nos interesa de él lo que tenga que aportar, en primer lugar, a la metafísica, en segundo lugar, a la teoría del conocimiento y en tercer lugar a la estética, siguiendo un orden lógico en el que un ámbito se comprende desde los principios establecidos por el anterior.

En el apartado titulado “Recorrido histórico-filosófico del concepto de intuición” nos proponemos tratar las teorías filosóficas de Aristóteles, Descartes, Kant y Bergson concernientes al tema de la intuición o que sirvan para iluminarlo. El motivo por el cual hemos elegido estas filosofías para el estudio introductorio de dicho concepto es porque a partir de Descartes se establece un cambio de paradigma epistemológico y metafísico que Bergson acusa repetidas veces a lo largo de su obra. Él mismo hace una crítica explícita tanto a Descartes como a Kant⁵ y por ello creemos necesario poner de relieve la postura de ambos autores en lo que se refiere a la intuición. Por otro lado, consideramos que podemos encontrar en el pensamiento de Aristóteles un modo de conocimiento – *noûs*– al que Bergson trata de volver de forma renovada y que se trasluce en todas las críticas que hace a la crisis filosófica propiciada por el pensamiento moderno. Consideramos, pues, que este recorrido histórico-filosófico es imprescindible para entender que lo que Bergson trata de recuperar viene, en cierto sentido, de una tradición filosófica muy anterior a su tiempo. Nos serviremos, en el caso de Aristóteles, principalmente de *Acerca del alma*, también del Libro VI de la *Ética a Nicómaco* y de

⁵ Principalmente en sus lecciones de metafísica impartidas en el liceo Henri IV en 1893: Cf. H. BERGSON, *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, editado por H. Hude, Paris, Presses Universitaires de France, 1992. También en su artículo “Introducción a la metafísica” publicado en 1903: Cf. H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, Nouvelle éd. 2012.

los Libros XI y XII de la *Metafísica*. En el caso de Descartes nos centraremos en sus *Reglas para la dirección del espíritu* y, en el caso de Kant, en la Estética Trascendental de la *Crítica de la razón pura*.

2.1 Breve biografía de Bergson

Henri-Louis Bergson nació un 18 de octubre de 1859 en París. De padre polaco (Michaël Bergson) y de madre inglesa (Katherine Levison), ambos músicos y judíos, Bergson fue educado desde su infancia en la religión judía⁶.

Con un prometedor talento para las ciencias matemáticas, recibe el premio en el “Concours Général”, lo que da lugar a la publicación de su solución a un problema de Pascal en 1877, con tan solo 18 años. Sin embargo, Bergson resiste a dicha tentación por las ciencias puras para orientarse hacia las letras con la entrada en el la École Normale Supérieure de París, donde se gradúa en 1881 con dos tesis en filosofía: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (publicada como libro en 1889) y *Quid Aristoteles de loco senserit*. Enseñará en esta institución entre 1898 y 1901.

Publica, en 1896, el primero de sus principales trabajos: *Matière et Mémoire*, en el que estudia la relación entre el cuerpo y el espíritu. En 1900 publica *Le rire* –un ensayo sobre la significación de lo cómico–. En el mismo año, se le concede la cátedra de Filosofía Antigua en el Collège de France, que ostenta hasta 1921.

En 1903 se publica, en la *Revue de métaphysique et de morale*, el ensayo *Introduction à la Métaphysique* –texto que resulta fundamental para nuestra investigación–. En 1911 pronunciará, en el Congrès de Philosophie de Bologne, una conferencia titulada

⁶ Cf. M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1968.

L'intuition philosophique, la cual también es imprescindible y central para el presente trabajo.

En 1913 visita por primera vez Estados Unidos, país al que volverá enviado como emisario diplomático cuatro años más tarde. En 1916 hace una visita, esta vez académica, a España, pronunciando conferencias tanto en la Residencia de Estudiantes de Madrid como en el Ateneo.

En 1914 es nombrado miembro de la Académie Française, año en el que tanto *Matière et Mémoire* (1896) como *L'Évolution Créatrice* (1907) son incluidos en el Índice de Libros Prohibidos por la Iglesia Católica.

En 1919 Henri Bergson se retira de la docencia y se publica *L'énergie spirituelle*, que recopila una serie de conferencias que tuvieron lugar desde el comienzo de siglo.

Pero será en 1921 cuando se publique el polémico ensayo *Durée et simultanéité*, en el que Bergson expone por qué el tiempo real es el tiempo de la conciencia y no el de las ciencias físicomatemáticas, que tan solo lo representan. Estas reflexiones desembocaron en el debate –que tuvo lugar el 6 de abril de 1922 en el Collège de France– en el que un célebre y veterano Henri Bergson elogiaría y criticaría la teoría de la relatividad recién expuesta ante el Collège por un Albert Einstein veinte años más joven que le contestaría que “el tiempo de los filósofos no existe”⁷. Esta polémica repercutirá en y será bastante representativa del pensamiento occidental a lo largo del resto del siglo XX. En el mismo año Bergson es nombrado presidente de la Comisión de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones –precedente de la UNESCO–, de la que también formará parte Einstein.

Ampliamente conocido no solo por el contenido de sus escritos y conferencias, sino por su singular, lúcida y aguda forma de escribir, articular y comunicar todo su pensamiento, se le otorgará el Premio Nobel de Literatura en 1927. Cinco años más tarde, en 1932, escribirá su última obra: *Les deux sources de la moral et de la religion*. Con este escrito,

⁷ Cf. J. CANALES, *El físico y el filósofo*, Barcelona, Arpa Editorial, 2020.

Bergson tratará de ofrecer una propuesta reflexiva ante la crisis de pensamiento y esperanza en la que se ve inmersa la Europa del período de entreguerras. En ella, además se adentrará en el ámbito de la experiencia mística, desde una profunda admiración a la mística cristiana.

Bergson muere en París el 4 de enero de 1941, a los 81 años, a consecuencia de una bronquitis que, según se cree, contrajo por hacer cola en la calle para inscribirse en el registro en el que debía constar todo judío –aún sin tener necesidad, pues sus labores diplomáticas le eximían de ello– en solidaridad con la gente perseguida. En sus últimos años Bergson reconoce abiertamente una adhesión moral al catolicismo que, indicando una posible conversión⁸, consideramos que se ve reflejada durante la evolución intelectual de toda su obra.

2.2 Bergson y el contexto filosófico-científico de su tiempo

Cuando la filosofía bergsoniana entra en escena, lo hace respondiendo a una serie de elementos que conforman el contexto cultural de su tiempo. Bergson se ve llamado a liberar a los intelectuales franceses⁹ de un conjunto de problemáticas que están condicionando su pensamiento, un pensamiento que se desarrolla en un medio “viciado” a priori por una manera de comprender la propia forma de plantear cuestiones.

La atmósfera intelectual en la que respira Bergson es heredera de la doctrina kantiana que, «armada con un formidable aparato de control del saber, y de una terminología

⁸ «El 8 de febrero de 1937 Bergson redacta su testamento [...] del que no se conocen sino fragmentos [...]: “Mis reflexiones me han llevado cada vez más cerca del catolicismo en donde veo el perfeccionamiento completo del judaísmo. Me hubiera convertido si no hubiera visto prepararse desde hace años... la formidable ola de antisemitismo que se va a romper sobre el mundo. He querido quedarme con lo que mañana serán perseguidos”» en M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 135.

⁹ Cf. L. KOLAKOWSKI, *Bergson*, Barcelona, Marbot, 2019, 19-21.

abstracta muy hábilmente organizada, dominaba en la enseñanza»¹⁰ francesa de la época. Por otro lado, reina en ese momento un positivismo científico, liderado por el legado del pensamiento empirista de John Stuart Mill, del que se destila una visión pragmática de la ciencia, que resalta su carácter utilitario por encima de otros fines. En los inicios del desarrollo de su pensamiento, Bergson se mantuvo cercano y fue discípulo de pensadores ingleses como Spencer –cuya influencia competía en el escenario universitario de la época con los seguidores de Kant¹¹–, de quien admiraba su teoría evolucionista. Esta primacía de la visión positivista de la realidad¹², que inunda todos los ámbitos, lleva a que la cultura de entonces sea primariamente científicista, hasta el punto de elevar a la ciencia a la categoría de religión, contemplándola como única respuesta posible incluso ante las cuestiones últimas. Desde esta postura, al desarrollo de los acontecimientos en cualquier ámbito vital se le otorga una explicación mecanicista¹³, cayendo en una descripción del ser humano en la que este es reducido al nivel de máquina o autómatas, que logra agotar todo el significado de su esencia. Como consecuencia, no hay una verdadera creencia en la libertad del hombre, la cual es una mera ilusión, pues la postura determinista es la más razonable si se parte de estas premisas. Bergson combatirá en especial esta postura¹⁴, concretamente desde su obra *La evolución creadora*, donde lleva a cabo una renovación del concepto de la evolución de la vida –en todos sus niveles– y

¹⁰ P. VALÉRY, «Allocution de M. Paul Valéry à l'occasion du décès de M. Henri Bergson prononcée à la séance tenue par l'Académie française le 9 janvier 1941». *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 131, n.º 3/8 (1941): 121-124, 122.

¹¹ Cf. M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 22.

¹² «[Bergson] a diferencia de los positivistas, quería demostrar que las cuestiones metafísicas tradicionales son legítimas y solubles. A diferencia de los kantianos, argumentó que para resolverlas solo necesitamos la voz de la experiencia y que, si existe un marco mental *a priori*, obedece más a motivos de carácter práctico que cognitivo. [...] ¿de qué tenía que liberar Bergson a los intelectuales franceses? Del cientifismo y de la “religión de la ciencia”». L. KOLAKOWSKI, *Bergson*, 19.

¹³ «Después de Galileo y Descartes, la ontología se basa en el método mecanicista de la ciencia moderna, el único método eficaz». C. RQUIER, *Archéologie de Bergson: temps et métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, 108.

¹⁴ Gracias a autores como Maine de Biran, Jean, Félix Ravaisson o Jules Lachelier, surge en Francia una corriente espiritualista que llama especialmente la atención de Bergson y le empuja a tomar un nuevo rumbo discrepante del materialismo imperante, pues, en la atmósfera espiritual de la época «muchas almas podían encontrar sofocante este ambiente y sentir desesperadamente la sed de una metafísica que dilatara verdaderamente el espíritu». M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 26.

en *Materia y memoria*, donde trata de mostrar el sinsentido de la interpretación materialista de los fenómenos psicológicos, muy extendida en la época. Es importante matizar, a este respecto, que «Bergson no critica la ciencia, sino la metafísica que la sustenta. Como prueba, la hipótesis de un paralelismo psicofisiológico es una doctrina que nació con Descartes»¹⁵ y que él va a rechazar como una de las grandes tentaciones del pensamiento moderno. Este conjunto de interpretaciones sobre los fenómenos habla de una época en la que ha terminado por predominar un empirismo carente de metafísica¹⁶.

Por otro lado, en paralelo al positivismo científico, hay un espiritualismo al que Bergson se acerca cada vez más. En este panorama, llaman su atención, por un lado, Jules Lachelier (1832-1918), célebre por su artículo *Psychologie et métaphysique* (1885). Por el otro lado y de manera mucho más influyente, Bergson fue atraído por la obra de Félix Ravaisson, quien fue su maestro y de cuya teoría está repleta su obra. De hecho, para comprender sus orígenes, resulta de obligatoria lectura la monografía que le dedicó¹⁷. En definitiva, Bergson, que fue hijo de su época, bebió tanto del empirismo inglés, del positivismo y del evolucionismo como del espiritualismo francés, lo que le empujaría a la búsqueda de una “metafísica empirista” que da la espalda a Kant y se encuentra cada vez más próxima a Maine de Biran¹⁸ y, como trataremos de investigar, a Aristóteles.

Además, hay que tener en cuenta que la Modernidad fue una época de cambios y novedad constantes –como el crecimiento urbano, la industrialización de procesos, el mercado capitalista, fluctuante y en expansión, etc.–. Esa sensación de vivir en un mundo que cambia constantemente provocaba cierta sensación de vértigo. A nivel filosófico, cabía plantearse: si el mundo cambia constantemente, ¿dónde está el yo?, ¿cuál es el fundamento? En ese ambiente van a surgir los modernismos, que van a ser movimientos

¹⁵ C. RQUIER, *Archéologie de Bergson*, 378.

¹⁶ Cf. M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 25.

¹⁷ H. BERGSON, *La vie et l'oeuvre de Ravaisson* (1904), Paris, Presses universitaires de France, 2011.

¹⁸ Cf. M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 28.

intelectuales de todo tipo que lo que quieren conseguir es expresar las vivencias del hombre moderno. Se plantea si, detrás de una realidad tan plural y ese aparente caos, hay algún orden que permanezca. Filósofos como Wittgenstein, Heidegger y Bergson se preguntan –como reacción a este cambio de paradigma– por la naturaleza de la sustancia. Ante esta cuestión, las hipótesis clásicas deben ser replanteadas. Veremos cómo, en el caso de Bergson, será necesario dar un salto a lo previo a la Modernidad para comprender la novedad de su propuesta en un contexto en el que resulta tan necesaria: lo substancial es la duración.

2.3 Tras el eclipse del positivismo

A finales del siglo XIX, el predominio de la ciencia positiva como método cierto y seguro de conocimiento había dejado en segundo plano a otros modos de aproximación a la realidad. Por otro lado, el golpe asestado por Kant con respecto al estatus epistémico de los conocimientos metafísicos todavía tenía resonancia un siglo después. En consecuencia, Bergson se propone hallar un método cognoscitivo con el que restituir a la metafísica su legitimidad a la par que asentar unas nuevas bases para ella. Este método es la intuición.

Bergson opone la intuición al conocimiento analítico utilizado principalmente por la ciencia. Hay regiones de la realidad a las que esta no llega, se le escapan, ya que solo es capaz de captarlas superficialmente y en una especie de estatismo. Sin embargo, esto no es suficiente para penetrar en el fondo de lo real porque, como veremos más adelante, la realidad es dinámica y «pertenece a la esencia de las cosas del espíritu no prestarse a la

medición»¹⁹. La ciencia solidifica sus objetos, los congela y los tiende en el espacio para diseccionarlos, pero no consigue penetrar en ellos. No obstante, como defenderá Bergson,

«El error consiste en creer que se pasa, por crecimiento o perfeccionamiento, de lo estático a lo dinámico, de la demostración o la fabulación, incluso verídica, a la intuición. De este modo, se confunde la cosa con su expresión o su símbolo. Este es el error habitual de un intelectualismo radical»²⁰.

Asimismo, nosotros estamos acostumbrados al pensamiento científico, el cual nos resulta más natural que la intuición. La inteligencia, por lo tanto, “espacializa” sus objetos. El principal ejemplo con el que Bergson relaciona este proceder es el del tiempo²¹. Concebimos el tiempo como una yuxtaposición estática de instantes, lo traducimos en espacio y así lo falseamos. Pero el tiempo, como los estados de la conciencia, es una mezcla de instantes que se compenetran, no es algo lineal que se pueda prever y proyectar de atrás hacia delante antes de que haya acontecido. Con estas precisiones Bergson hace notar el equívoco a la hora de equiparar los métodos de la filosofía a los de la ciencia; la primera es más compleja y diversa de lo cercado por los límites del campo científico. He aquí unas palabras que plasman de forma muy ilustrativa la concepción que tenía Bergson de la filosofía, el arte y la ciencia:

¹⁹ H. BERGSON, *L'énergie spirituelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019, 71.

²⁰ H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, 286.

²¹ Como ya se ha expuesto anteriormente, esta problemática cobró fama en forma de disputa filosófica en el famoso debate entre Einstein y Bergson que tuvo lugar el 6 de abril de 1922 en París, en la *Société française de philosophie*. En el mismo año, se publicó *Durée et Simultanéité*, donde Bergson expone su concepción de la *durée* (duración) y la confronta con la visión del tiempo de Einstein. Cf. J. CANALES, *El físico y el filósofo*.

«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 forzosamente artificiales. El arte y la filosofía únense, en cambio, por la intuición, que es la base común de ambos. Yo diría que la filosofía es un género y las artes sus especies»²².

El manejo que hacen la ciencia positiva y la inteligencia –entendida en un sentido científico– de la realidad no nos permite conocerla en profundidad, sin embargo, lo practicamos a cada instante porque es muy apropiado para gestionar las necesidades cotidianas. El problema no es el método científico, el cual trae consigo grandes ventajas, sino pretender aplicarlo a objetos que no son susceptibles de ser desentrañados por él. Nuestra inteligencia cristaliza la realidad, pero el ser humano es una compenetración de vivencias heterogéneas. Cualquier intento de reduccionismo petrificante de lo vital y dinámico por parte de la conciencia atenta contra la libertad humana, que es libertad creadora.

²² Entrevista del *Paris-Journal* del 11 de diciembre de 1910. Citado en J. FERRATER MORA, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Ariel, 2015, 22.

3 Recorrido histórico-filosófico del concepto de intuición

En este apartado, antes de abordar el pensamiento de Bergson, haremos un recorrido por los diferentes usos que se han hecho del concepto de intuición en las filosofías de Aristóteles, Descartes y Kant. No entraremos en los pormenores de estos autores de la historia de la filosofía, dado que esto nos alejaría demasiado del objetivo principal de nuestro trabajo. Además, el propósito de este recorrido es el de hacer un análisis hermenéutico funcional a los objetivos de la tesis, subrayando más determinados aspectos a costa de otros que no son tan relevantes de cara a nuestros intereses.

3.1 La intuición en Aristóteles: el *noûs*

3.1.1 *El intelecto y las esencias desde la concepción hilemórfica en De anima*

En *De anima* Aristóteles investiga la naturaleza del alma en cuanto principio que anima los cuerpos de los seres vivientes. Se pregunta por lo que es y el género al que pertenece. En este tratado, el Estagirita lleva a cabo un estudio biológico-fenomenológico de la psique humana que se enmarca en lo que conocemos como su filosofía de la naturaleza.

En el Libro I Aristóteles observa que no es el alma la que sufre afecciones sino el hombre en virtud del alma, y que estas afecciones se dan en el cuerpo y por lo tanto son inseparables de la materia. El alma no se da sin un cuerpo, pero tampoco es en sí misma un cuerpo. Para Aristóteles «el alma es necesariamente entidad en cuanto forma

específica de un cuerpo natural que en potencia tiene vida»²³. Esto quiere decir que el alma es la forma que actualiza al cuerpo y que, por tanto, será esencial al hombre, que tendrá que realizarse en cuanto tal a través de sus facultades. El alma necesita del cuerpo porque su esencia es ser en acto. Más adelante, en el Libro II, Aristóteles afirmará que el alma se compone de tres facultades o partes: vegetativa, sensitiva y racional; e introducirá la duda de si la parte racional, consistente en el intelecto, «puede darse por separado como lo eterno de lo corruptible»²⁴. Al definir esta parte del alma, se la atribuye exclusivamente al hombre.

En relación con el tema que queremos abordar, nos interesa centrarnos en la facultad del intelecto, perteneciente al alma racional, que Aristóteles estudia en el Libro III de este tratado. Antes de investigarla puede ser de ayuda comprender dónde se sitúa. El alma racional se relaciona con la verdad a través de cinco virtudes dianoéticas: el arte (τέχνη), la ciencia (ἐπιστήμη), la prudencia (φρόνησις), la sabiduría (σοφία) y, por último, el intelecto o *noûs* (νοῦς)²⁵. Con respecto a estos términos, Calvo observa lo siguiente:

«La terminología aristotélica es un escollo que ha de intentar salvar el traductor y que se presta a varias interpretaciones. Dirlmeier, por ejemplo (ARISTÓTELES, *Nikomachische Ethik*, intr. y trad. de F. DIRLMEIER, y notas de E. A. SCHMIDT, Stuttgart, 1980, pág. 331), traduce así estas disposiciones anímicas: «poder práctico» (téchnē) «conocimiento científico» (epistēmē), «opinión moral» (phronesis), «sabiduría filosófica» (sophía), «entendimiento intuitivo» (*noûs*)»²⁶.

²³ ARISTÓTELES, *De anima*, II, 1, 412a18-23.

²⁴ *De an.*, II, 2, 413b24-29.

²⁵ Cf. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, VI, 3, 1139b15-18.

²⁶ *Eth. Nic.*, 164. Referenciamos la nota del traductor para adoptar la interpretación de Dirlmeier, especialmente con respecto al “entendimiento intuitivo”.

La interpretación de Dirlmeier nos aclara el hecho de que Aristóteles considera al *noûs* como la virtud del alma capaz de intuir. Es en esta virtud en la que nos interesa centrarnos: en el pensamiento aristotélico lo más propio del acto intuitivo es la captación de esencias. Trataremos este tema más adelante²⁷ y explicaremos cómo este acto precede al pensamiento discursivo y, por lo tanto, se diferencia de él. Para Aristóteles el alma intelectual es la única capaz de separarse del cuerpo e inteligirse a sí misma, es decir, de captar su propia esencia, puesto que las otras dos ni siquiera tienen capacidad de intelección²⁸. El intelecto se encarga de abstraer las esencias, las formas de la materia, separándolas de esta última. Según Aristóteles, si el intelecto es capaz de captar lo inmaterial, necesariamente deberá estar separado de la materia y librado de toda corrupción, es decir, dotado de eternidad. Por lo tanto, para el Filósofo, intuir tiene que ver con abstraer las esencias de las cosas –su forma– de la materia. De esta manera se comprende que defina al intelecto como el lugar de las formas en potencia²⁹. Esto viene a significar que el intelecto es en potencia todas las cosas inteligibles en tanto en cuanto al inteligir se actualiza. Por ello dirá también que «el alma es en cierto modo todos los entes»³⁰.

Para entender a qué tipo de intelecto se refiere Aristóteles cuando habla de la captación de las esencias conviene advertir que, en el capítulo quinto del Libro III, diferencia dos tipos de intelecto. Por un lado, el intelecto agente ilumina las formas inteligibles contenidas en las imágenes sensibles que captan los sentidos y de esta manera posibilita que lo inteligible, que estaba allí contenido en potencia, sea visto en acto. Por otro lado, es el intelecto paciente el que es en potencia todos los entes inteligibles. Entendemos de este modo que es el intelecto agente el que capta las esencias. Aristóteles otorga primacía

²⁷ Ver 3.1.2 *El método y el objeto de la filosofía primera*.

²⁸ «Y es que la facultad sensible no se da sin el cuerpo, mientras que el intelecto es separable. [...] el intelecto es capaz también entonces de inteligirse a sí mismo». *De an.*, III, 4, 429b5-9.

²⁹ Cf. *De an.*, III, 4, 429a27-2.

³⁰ *De an.*, III, 8, 431b20-25.

a este tipo de intelecto, que es principio de intelección y por tanto es superior a la materia. A este respecto, resulta imprescindible no pasar por alto el siguiente extracto un tanto oscuro de Aristóteles:

«Desde el punto de vista de cada individuo la ciencia en potencia es anterior en cuanto al tiempo, pero desde el punto de vista del universo en general no es anterior ni siquiera en cuanto al tiempo: no ocurre, desde luego, que el intelecto entienda a veces y a veces deje de entender. Una vez separado es solo aquello que en realidad es y únicamente esto es inmortal y eterno. Nosotros, sin embargo, no somos capaces de recordarlo, porque tal principio es imposible, mientras que el intelecto pasivo es corruptible y sin él nada entiende»³¹.

En este fragmento Aristóteles viene a decir que, a nivel de estructura epistemológica individual, el intelecto paciente es anterior al agente porque es necesario que el entendimiento esté en potencia de captar las formas para poder abstraerlas de la materia. Pero, a nivel metafísico, el intelecto agente es anterior como la forma lo es a la materia. Por eso afirma que las facultades del alma actualizan al sujeto, como comentábamos anteriormente: el hombre, al captar las formas, actualiza su esencia. Seguidamente sostiene que el intelecto siempre entiende: a esto se refiere con que es agente –está en

³¹ *De an.*, III, 5, 430a20-25. Con respecto a la problemática del intelecto agente y su inmaterialidad se han hecho diferentes interpretaciones a raíz de Aristóteles: Alejandro de Afrodisia sostiene que el intelecto agente es una substancia separada de la materia, pero de carácter eterno y divino, mientras que el intelecto paciente no permanece tras la muerte. Averroes considera que este intelecto es uno, separado y común, pero distingue entre intelecto agente y paciente, este último es actualizado por el anterior. Sin embargo, para Averroes, el producto final es un intelecto en acto que se encuentra en cada individuo cuando piensa y que es corruptible. Para Santo Tomás, la unión entre cuerpo y alma es substancial, al alma le es esencial estar unida al cuerpo. Al deshacerse esta unión, el cuerpo se corrompe, pero el alma permanece porque posee el ser en sentido propio, por eso el hombre es más su alma que su cuerpo. El intelecto paciente o posible perece, pues era una potencialidad que se daba exclusivamente en el hombre, mientras que el intelecto agente tiene carácter inmortal. El Aquinate basa esta concepción en la teoría hilemórfica aristotélica y refuta de esta manera la dualidad sostenida por los anteriores autores. Cf. TOMÁS DE AQUINO, *Sobre la unidad del intelecto contra los averroístas*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2005.

acto—. Este, una vez separado –se entiende que del hombre y de todo lo particular corruptible múltiple, de toda materia y tiempo–, «es solo aquello que en realidad es», es lo que le corresponde por esencia, tiene una especie de subsistencia en sí mismo, es substancial, no accidental; es inmortal y eterno puesto que no está sujeto a la corrupción del cuerpo y la materia. Aristóteles advierte que nosotros no somos capaces de recordarlo, nosotros que somos materia –como el universo– y nos corrompemos, pues no gozamos de la inmutabilidad que atribuye a este principio de intelección. A su vez, el intelecto pasivo o paciente se corrompe igual y ontológicamente depende del intelecto agente. Esta dependencia consiste en ejercitar la capacidad que el intelecto paciente es. Optamos por interpretar de esta manera el texto de Aristóteles, pues nos parece la más acorde con su análisis, conscientes, sin embargo, de que no es la única posible.

Cuando el intelecto entiende algo simple no puede caer en el error, pero cuando entiende algo compuesto lo hace en un acto único y por lo tanto unifica lo múltiple, pero puede equivocarse. «En fin, quien compone llevando a cabo cada unión es el intelecto»³². Si antes apuntábamos que, para captar lo inmaterial el intelecto debe ser de carácter inmaterial, ahora Aristóteles observa que, para unificar, el intelecto tiene que estar dotado de unidad. De hecho, es esencial comprender que, en realidad, las diferentes facultades del alma racional – *téchnē*, *epistēmē*, *phrónesis*, *sophía* y *noûs*– se dan unitariamente en. Esto significa que, por un lado, la razón capta la realidad en un solo acto, el cual podemos descomponer con nuestra inteligencia para comprenderlo; por otro lado, el alma no solo es un principio que dota de vida y unidad al sujeto, sino que también capta la unidad de la realidad al captar las esencias que ya están en ella. La presencia de las esencias arraigadas en el mismo cuerpo es un concepto fundamental para entender la doctrina aristotélica. El saber metafísico, la intuición, constatan esta presencia³³.

³² *De an.*, III, 6, 430a25-430b7.

³³ J. D. VIAL LARRAÍN, «El saber metafísico y Aristóteles», *Revista de Filosofía* 4/2-3 (1957), 70-100: 96-97: «Este saber intuitivo, metafísico, este acto originario dador de sentido se ejerce por la constatación de la presencia, verifica qué existe y qué no existe. Sus valores veritativos no son verdad-error, sino ser-no ser. Su conocimiento no es predicativo sino existencial».

Si partimos del reconocimiento que hace Aristóteles de la inherencia de las esencias a los entes, junto con su susceptibilidad de ser abstraídas por el intelecto, a la par que de una identificación del intelecto con las formas en virtud de su inmaterialidad, entendemos cómo es posible una ciencia de los entes naturales. Esta ciencia es anterior a las otras en el orden cronológico, aunque no lo es en el ontológico. A causa de esa anterioridad, también epistemológica, dicha ciencia resultará esencial para adquirir gradualmente el resto de conocimiento. Aquí encontramos un punto de unión con Bergson, quien afirmaba que, en última instancia, «no hay dos maneras diferentes de conocer las cosas, que las diversas ciencias tienen su raíz en la metafísica, [esto, dice,] es lo que pensaban en general los filósofos antiguos»³⁴. Así se referirá a esa anterioridad ontológica de la metafísica. Esto es lo que rescatará de la filosofía antigua y de ahí su interés en la intuición como conocimiento fundamental. Dicho esto, podemos apuntar –en Aristóteles– a la imprescindibilidad de la intuición o abstracción de esencias como elemento necesario y primero en el desarrollo de cualquier operación del intelecto que requiera un mayor nivel de complejidad –como podría ser la formulación de juicios, razonamientos o definiciones, ya que estas últimas son las fórmulas que explicitan de forma analítica el conocimiento intuitivo de lo que una cosa es y que teníamos implícito ya³⁵–.

³⁴ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique" (1903), en *La pensée et le mouvant*, 217.

³⁵ Cf. L. V. BURGOA, «Los 'extractos intuitivos' o la intuición abstractiva, según Ortega y Gasset. (De Ortega y Gasset a Aristóteles)», *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, 43 (2008), 103-130: 116.

3.1.2 El método y el objeto de la filosofía primera

En el Libro XI de la *Metafísica* Aristóteles define la sabiduría (σοφία) como una ciencia de los principios³⁶.

Aristóteles niega la existencia separada de las realidades matemáticas de las que habla Platón. Por lo tanto, la ciencia que busca no se puede ocupar de ellas; tampoco se ocupará de las realidades sensibles³⁷. La filosofía primera no puede estudiar estas últimas porque las sustancias corpóreas son sensibles *per accidens* y, «si bien hay demostraciones sobre los accidentes, no la hay sobre la entidad»³⁸, sobre la sustancia³⁹, de la que se ocupará esta ciencia, que no procede por demostración, sino que trata lo anterior a la demostración. «El ser, la sustancia primera, la existencia individual, no son definibles, ni demostrables, ni predicables»⁴⁰. El Estagirita se cuestiona si esas sustancias de las que se ocupa la filosofía primera existen separadas de la materia, de los seres sensibles, o si en cambio constituyen lo que *es*⁴¹. Al igual que se observa en *De anima*, también en la *Metafísica* Aristóteles hace alusión al cambio topológico de la esencia –con respecto a la teoría platónica– al no separar el principio de estudio de esta ciencia de los cuerpos. Asimismo, se pregunta cómo sería posible el orden sin la existencia de algo eterno, separado y permanente⁴². Aristóteles busca aquello común a todas las cosas, aquello que perdura y que no depende de cambios accidentales, aquello que pueda ser objeto de estudio de esta ciencia primera puesto que es primero en el orden ontológico. La analogía

³⁶ Cf. ARISTÓTELES, *Metafísica*, XI, 1, 1059a17.

³⁷ Cf. *Meta.*, XI, 1, 1059b12-14.

³⁸ Cf. *Meta.*, XI, 1, 1059a30-31.

³⁹ El traductor de esta edición traduce el término *ousía* por “entidad”; nosotros, por razones de coherencia, lo traducimos por “sustancia”.

⁴⁰ J. D. VIAL LARRAÍN, «El saber metafísico y Aristóteles», 87.

⁴¹ Cf. *Meta.*, XI, 2, 1060a7-10.

⁴² Cf. *Meta.*, XI, 2, 1060a26.

del ser es fundamental en su filosofía y lo expresa de la siguiente manera: «*lo que es* se predica de todas las cosas (y de algunas cosas también el *uno*) y, sin embargo, es falso que sean entidades [substancias] todas las cosas que son»⁴³. Esto es, no solo existen las substancias, también hay algo que –en otra medida– tiene ser y no es substancia.

En consonancia con el realismo aristotélico, el método no es algo ideado por el sujeto a priori, sino que se conforma siempre a posteriori a raíz del objeto que se quiere conocer. Si deseamos conocer cuál es el objeto de estudio de esta ciencia primera es porque consideramos que su método tiene mucho que decirnos sobre la intuición o algún tipo de conocimiento que se pueda aproximar a ella, precisamente por la realidad que estudia. Por esto resulta necesario hacer un breve análisis acerca del objeto de estudio de la metafísica, puesto que entendiendo su naturaleza comprenderemos los métodos de aproximación al mismo. La filosofía primera –lo que más tarde se llamará metafísica– estudia el ente en cuanto ente, ya sea como substancia y esencia, es decir, en su estructura constitutiva, ya sea en su estructura operativa, como ser y obrar. El ente es lo que existe y se compone de esencia y de ser. La esencia es el modo de ser del ente, es su quiddidad (*quidditas*). Se podría entender la esencia como una potencia delimitante del acto de ser, en cuanto que lo determina según las diferentes regiones ontológicas. A las propiedades del ente derivadas de su esencia las llamará Aristóteles “categorías” y serán diez: substancia, cantidad, cualidad, relación, lugar, tiempo, posición, posesión, acción y pasión. Por otro lado, las operaciones del ente siguen a su esencia y existencia y este al operar produce efectos, por tanto, el ente es causa. Las propiedades del ente derivadas de su ser son siete y se llaman “trascendentales”: entidad, realidad, aliquididad, unidad, verdad, bondad y belleza. En definitiva, para Aristóteles el ente es *lo-que-es* (*id quod es*)⁴⁴. Por tanto, la ciencia primera estudia lo real con sus estructuras esenciales, el ente en cuanto ente, desprovisto de cualquier otra cosa que no sea el tener una esencia y una virtualidad causadora. Por eso Aristóteles la llama “filosofía primera” (*prote sophía*), no

⁴³ *Meta.*, XI, I, 1060b4-6.

⁴⁴ Santo Tomás dirá que es *lo que tiene ser* (*id quod habet esse*) por el hecho de que Dios no posee el ser, sino que su esencia coincide con su ser; es el Ser por esencia y causa incausada. Por lo tanto, los demás seres no serán su esencia en el modo en el que Dios lo es, sino que poseerán el ser. Aristóteles no hacía esta distinción. Cf. *In Quattuor libros Sententiarum, III Sent., d. 6, q. 2, a. 2.*

porque sea la primera en el orden cronológico, sino porque lo es en el orden ontológico. El ser es lo primero, lo substancial, lo común a todas las cosas en alguna medida. El ente se manifestará como fundamento o substancia y como fundamentado o accidente. Pero el ser es análogo de forma gradual y, si dijimos que la filosofía primera no se ocupaba de los accidentes sino de las substancias, es porque el ente en su sentido más pleno es substancia⁴⁵. El ente es principalmente substancia. Y, ¿qué es la substancia? Es permanencia como fundamento del cambio. Podemos entender la substancia en tres sentidos que vienen a hablar de lo mismo. En primer lugar, como esencia (ousía), lo que algo es, su quiddidad, lo que hace que algo sea lo que es. De esta forma la substancia es el núcleo unitario de la multiplicidad de propiedades del ente. Un segundo sentido que se atribuye a la substancia es el de ser sustrato o sujeto de los accidentes. Es el fundamento que subyace (*hypokeimenon*). Así, el sustrato de inhesión de accidentes deberá ser permanente. Aristóteles afirma que «necesariamente ha de haber un sustrato de lo que se genera y cambia»⁴⁶. En tercer lugar, la substancia es lo que subsiste, lo que es en sí (*esse in se*) y por lo tanto tiene suficiencia ontológica, subsistencia, independientemente de los accidentes. Y si tiene subsistencia ontológica será susceptible de ser estudiada por la filosofía primera; a diferencia de los accidentes que son “en otro” y por lo tanto son objeto de otra ciencia, ya que «nada accidental es anterior a las cosas que son por sí»⁴⁷. La substancia es anterior al accidente (se entiende que en el orden ontológico). Lo que captamos sensorialmente siempre son accidentes. La substancia (corpórea) es inteligible en sí misma per se. La substancia corpórea es sensible per accidens.

Aristóteles hace distinción entre dos tipos de substancia: la primera y la segunda. Entiende por substancia primera el individuo concreto (*synolon*), compuesto de materia y forma – por el principio hilemórfico–. Este individuo es una entidad con existencia real, no es ni

⁴⁵ La problemática respecto de la prioridad de uno de los sentidos del ser respecto a los otros ha sido objeto de discusión entre los expertos. Sin entrar en pormenores, nosotros adoptamos la lectura que de este problema hace F. BRENTANO, *Sobre los múltiples significados del ente según Aristóteles*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2007.

⁴⁶ *Meta.*, XI, 11, 1068b10.

⁴⁷ *Meta.*, XI, 8, 1065b36-40.

una abstracción ni el resultado de una operación de la mente. La substancia segunda se refiere a la forma esencial de un ser, es su forma substancial⁴⁸, lo que hace que este sea lo que es, su esencia; es su determinación formal; es una abstracción que hacemos prescindiendo del sustrato material, individual y concreto. El ente no podría existir sin la esencia, esta lo constituye y lo actualiza –el ente tiene que ser en acto–. Teniendo en cuenta lo anterior, el objeto de conocimiento del *noûs* tiene que ver más con la substancia segunda que con la primera; en el sentido de que, entendiendo la esencia de la cosa a través de su materialidad, constatamos que –siendo la substancia corpórea inteligible en sí misma pero sensible per accidens– lo que se entiende en última instancia no es la materia sino la forma. Lo que Platón entendía como forma (*eidós*) –esas esencias o arquetipos eternos que habitan en un más allá ontológico separados de las cosas, de las cuales las cosas corpóreas son copias– Aristóteles, siendo discípulo de Platón, pretende rescatarlo situándolas en el mismo cuerpo. Para él el intelecto que entiende estas esencias a través de lo sensible es principio de principios. Incidimos una vez más sobre la importancia del intelecto para Aristóteles, que es condición de posibilidad del conocimiento y salva la barrera epistemológica que suponía la materia de cara a conocer las formas, precisamente porque está intrínsecamente ligada a ellas. A esta forma de conocimiento «Aristóteles la llamó *Noûs*, intuición, aprehensión de los principios. Diremos, entonces, que la forma de conocimiento propia de la Metafísica es la intuición»⁴⁹. Este punto es imprescindible para comprender cómo se da la intuición intelectual en el hombre.

Para Aristóteles «la entidad [substancia] pertenece al ámbito de lo cualitativo. Y esta es de naturaleza determinada, mientras que la cantidad es de naturaleza indeterminada»⁵⁰. Aquí Aristóteles se refiere a la cualidad como la forma específica del ente (*morfê*), la forma que actualiza la materia. La filosofía primera estudiará esta forma, estas notas

⁴⁸ Cf. *Meta.*, VII, 4, 1029b-1030b10.

⁴⁹ J. D. VIAL LARRAÍN, «El saber metafísico y Aristóteles», 89.

⁵⁰ *Meta.*, XI, 6, 1063a27-28.

específicas. La forma es una realidad conceptualmente aprehensible mediante una operación del intelecto.

«En cuanto a lo que es en el sentido de “es verdadero” y a lo que “es accidentalmente”, el uno se da en una combinación del pensamiento y es una afección de este (y por eso no se buscan los principios concernientes a lo que es en este sentido, sino los concernientes a lo que es fuera y separado), y el otro, a su vez, no es necesario, sino indeterminado, quiero decir, lo accidental»⁵¹.

Buena parte de la *Metafísica* se dedicará a estudiar la substancia segunda. Como analizamos anteriormente, hay que tener en cuenta que Aristóteles concibe la esencia o substancia como “inviscerada” en las cosas. Además, «a la filosofía primera corresponderá también estudiar sus principios»⁵². Y, si los primeros principios no se adquieren por demostración, restará preguntarse cómo los capta la sabiduría. Recordamos, con palabras de Aristóteles, que «la filosofía no investiga acerca de las realidades particulares, en tanto que a cada una de ellas le ocurre tener alguna propiedad, sino acerca de lo que es, en tanto que cada una de ellas es *algo que es*»⁵³. Los primeros principios no se pueden demostrar. Definitivamente, a la filosofía primera le estará reservado el estudio de las realidades más simples, subsistentes en sí mismas y anteriores ontológicamente.

En el Libro XII Aristóteles se dispone a estudiar la entidad [οὐσία], de la que dice que hay tres tipos: la materia, la forma (μορφή) y el individuo⁵⁴. Con ello se refiere a la

⁵¹ *Meta.*, XI, 1065a21-26.

⁵² *Meta.*, XI, 4, 1061b19-20.

⁵³ *Meta.*, XI, 4, 1061b25-28.

⁵⁴ Cf. *Meta.*, XII, 3, 1070a9-13.

composición de los seres. La materia será un sustrato informe que necesitará ser actualizado por la forma (la esencia). Al compuesto de materia y forma lo llamará Aristóteles individuo. Es el individuo concreto, como por ejemplo Sócrates. En un primer nivel de composición, la materia, entendida como materia prima o informe (*prote hyle*), es el sujeto del cambio en tanto en cuanto está en potencialidad absoluta de recibir la forma substancial. A este tipo de cambio se le denomina cambio substancial y consiste en la generación o corrupción de entes o substancias. En un segundo nivel de composición, la substancia ya formada está en potencialidad relativa de padecer accidentes, pero en estos cambios lo que es la cosa en sí no sufre alteración a nivel fundamental. Este tipo de cambio se llama cambio accidental. Aristóteles establece una analogía entre estos principios del cambio⁵⁵, de manera que existe una relación entre el acto, la forma y el agente primero y entre la potencia, la materia y el efecto. Estas relaciones son fundamentales para comprender su filosofía, impregnada de analogías. Tras estudiar el cambio, el Estagirita se pregunta si hay algo que permanezca y afirma que «si tal es el caso del alma, no toda el alma, sino el entendimiento. Toda es seguramente imposible»⁵⁶. Por tanto, lo que en el hombre hay de inmortal se encuentra en su alma, pero solo el entendimiento lo es. Esta inmortalidad del alma racional es la que la capacita para captar lo que de eterno hay en la naturaleza. «Aristóteles caracteriza el conocimiento de los principios constitutivos de lo real como la actividad más elevada del hombre, la cual es la función del *noûs*»⁵⁷. Los sentidos no pueden cumplir en última instancia esta función, puesto que se corrompen con el tiempo y con el cuerpo. Si el alma es la forma que actualiza al cuerpo y al individuo y «el entendimiento es acto»⁵⁸, el entendimiento será forma de formas, la forma por excelencia para Aristóteles.

⁵⁵ Cf. *Meta.*, XII, 5, 1071a29-35.

⁵⁶ *Meta.*, XII, 1070a24-26.

⁵⁷ C. SEGGIARO, «La noción aristotélica de *noûs*: conocimiento de los primeros principios y vida contemplativa en el Protréptico de Aristóteles», *Signos filosóficos*, vol. XVI, 32 (2014), 38-70: 53.

⁵⁸ *Meta.*, XII, 1072a5.

Por otro lado, Aristóteles observa que «hay ciertamente algo que mueve sin estar en movimiento y que es eterno, entidad y acto. Ahora bien, de este modo mueven lo deseable y lo inteligible, que mueven sin moverse. Y los primeros de éstos se identifican»⁵⁹. Habla de una forma superior de carácter divino, inmortal y que está plenamente actualizada; como el alma. Después se refiere por analogía a los motores del deseo que ponen en movimiento al intelecto y a la voluntad. Dice que los primeros de estos se identifican. Es decir, aquello que es más deseable y aquello que es más inteligible, en grado sumo, vienen a ser lo mismo. Aquello primero que describe Aristóteles como lo que mueve sin estar en movimiento y lo máximamente inteligible y lo máximamente deseable se identifican en el grado más alto. Este pasaje tiene un evidente carácter teológico⁶⁰ –metafísico–. Se puede concluir que aquello más elevado, primero e inmóvil, lo divino, es, en su esencia, lo más deseable y lo más inteligible. Por tanto, si el alma, que tiene la capacidad de captar aquello inmortal, quiere elevarse hasta lo más alto, deberá aspirar a contemplar lo divino. De esta manera, si el alma es aquello que actualiza al hombre, la actividad que realizará al hombre de forma más plena será la captación, a través de su alma racional, de lo últimamente eterno, inmóvil e inmaterial.

El tema central de esta investigación consiste, teniendo en cuenta estas premisas, en preguntarnos cómo tiene lugar ese proceso de conocimiento y hasta dónde puede llegar. Parece que, siguiendo a Aristóteles, existe cierta parte del alma con una naturaleza diferente que está hecha para conocer más allá de la realidad inmediata. Esta es la cualidad del entendimiento. Aparte de eso, también es capaz de captarse a sí misma captando lo inteligible. Se hace inteligible al inteligir:

«Entendimiento es, en efecto, capacidad de recibir lo inteligible, es decir, la entidad, pero cuando lo tiene está en acto, de modo que a éste pertenece con más razón aquello divino que el entendimiento parece poseer, y la actividad

⁵⁹ *Meta.*, XII, 1072a24-27.

⁶⁰ El problema de Dios en Aristóteles surge en el contexto del problema del movimiento. Cf. *Física*, IV.

contemplativa es lo más placentero y lo más perfecto. Así pues, si Dios se encuentra siempre tan bien como nosotros a veces, es algo admirable (...). La actividad del entendimiento es vida y él (Dios) se identifica con tal actividad»⁶¹.

Volviendo sobre la teoría expuesta anteriormente, Aristóteles insiste en el carácter divino de esta parte del alma y en la superioridad de la actividad contemplativa en la realización –actualización– del hombre. Asimismo, compara la plenitud divina, que se da siempre porque forma parte de su esencia, con nuestro máximo bienestar puntual, que alcanzamos en privilegiadas ocasiones⁶². La actividad intelectual es vida y Dios es vida e intelecto. Por tanto, el intelecto es lo más divino que hay porque lo divino mismo es intelecto. «Es la más divina de cuantas cosas tenemos noticia (...) y la excelencia le viene del acto de pensar»⁶³, y lo intelectual que hay en el hombre es la parte divina del hombre. Volvemos sobre esta conclusión: lo más excelso en el hombre será la facultad de captar lo más excelso de la naturaleza, aquello que no se corrompe. «Es, pues, obvio que piensa lo más divino y excelente»⁶⁴. Volvemos a ver cómo el entendimiento puede auto-inteligirse: «si es la cosa más excelsa, se piensa a sí mismo y su pensamiento es pensamiento de pensamiento»⁶⁵. La entidad primera no es el entendimiento en sí, como capacidad, sino el entendimiento en acto: es el acto de pensar; es el entendimiento captando las esencias.

⁶¹ *Meta.*, XII, 7, 1072b20-28.

⁶² De manera similar, para Bergson, será también «de tarde en tarde» cuando ciertas almas privilegiadas tengan «una visión más directa de la realidad» gracias al conocimiento intuitivo, y esto será llevar el pensamiento hacia su máximo grado, acercándolo a lo más divino. Cf. H. BERGSON, "La perception du changement" (1911), en *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, Nouvelle éd. 2012, 152-153.

⁶³ *Meta.*, XII, 9, 1074b15-20.

⁶⁴ *Meta.*, XII, 9, 1074b25-26.

⁶⁵ *Meta.*, XII, 9, 1074b33-35.

En el caso de las cosas inmateriales –como el intelecto y lo divino– lo pensado y el pensamiento son lo mismo⁶⁶. Aquí podemos concluir que, según Aristóteles, Dios siempre está pensándose a sí mismo y que el intelecto siempre que esté en acto, que piense, lo hace captándose a sí mismo también. En el último capítulo del Libro Λ de la *Metafísica* Aristóteles negará que lo Primero tenga contrario –y mucho menos la materia–. El Bien, lo Primero, es principio de todo. De esta manera descarta Aristóteles cualquier concepción maniquea o cualquier existencia de formas platónicas, que consistirían en una separación de la materia entendida como mala y de la forma entendida como buena. Este rechazo del maniqueísmo nos recuerda al objetivo que tiene para Bergson la metafísica de resolver los mixtos mal analizados⁶⁷.

3.1.3 *El noûs es la virtud intelectual más excelsa*

En el Libro VI de la *Ética a Nicómaco* Aristóteles examina las virtudes intelectuales, que se encuentran dentro de las virtudes del alma junto con las virtudes éticas. El alma tiene una parte racional y otra irracional. La parte racional se subdivide en dos partes a su vez: una científica, que percibe lo necesario, y otra razonadora –calculativa, deliberativa–, que percibe lo contingente⁶⁸. De esta manera, el Filósofo distingue el razonamiento científico del deliberativo y se interesa en pensar cuál es la mejor forma de ser de cada uno de ellos. Si la parte científica del alma racional capta lo que no cambia, entonces tiene que ver con el tipo de conocimiento que queremos investigar. Aristóteles también afirma que «tres

⁶⁶ *Meta.*, XII, 9, 1075a1-5.

⁶⁷ Profundizaremos en el concepto de “mixto mal analizado”, fundamental para comprender las bases de la metafísica bergsoniana, en el epígrafe dedicado 4.6 *El dualismo en la filosofía de Bergson* que, posteriormente, nos ayudará a dilucidar la naturaleza de la obra artística (ver B) *El arte como un mixto mal analizado*, en 5. *La relación entre el conocimiento intuitivo y la experiencia estética*).

⁶⁸ Cf. *Eth. Nic.*, VI, 1, 1139a1-15.

cosas hay en el alma que rigen la acción y la verdad: la sensación, el intelecto y el deseo»⁶⁹. Nosotros fijamos nuestro estudio en el intelecto. Ya mencionamos anteriormente que las virtudes intelectuales eran cinco⁷⁰. Centraremos nuestra investigación en el *noûs*, que es la virtud que corresponde al entendimiento intuitivo. Aristóteles distinguía al inicio del Libro VI de la *Ética* entre la ciencia y la demostración, sin embargo, ambas tienen unos principios comunes a partir de los cuales proceden. Ninguna de las virtudes mencionadas, salvo el intelecto, puede captar estos principios. Lo científico es demostrable, el arte y la prudencia versan sobre lo contingente, el sabio hace demostraciones. Restará el intelecto para captar los primeros principios. Pierre Aubenque explica con precisión la necesidad de este saber superior que es la intuición o el intelecto (*noûs*):

«Aristóteles ha descrito el saber como deducción; pero toda deducción surge a partir de algo que, en última instancia, no es deducido: si todo saber es deductivo, ¿será preciso admitir que el saber toma su origen del no-saber, destruyéndose de tal suerte a sí mismo? Solo podremos sustraernos a esa consecuencia admitiendo una modalidad de saber superior a la ciencia misma, y que es la intuición»⁷¹.

Por tanto, para Aristóteles, si hay alguna manera de conocer los primeros principios, las verdades últimas, es por intuición y no por razonamiento. La intuición capta lo último porque detrás de los principios que fundamentan las verdades no puede haber nada en el horizonte de nuestro conocimiento. Estos principios pertenecen al ámbito de la metafísica

⁶⁹ *Eth. Nic.*, VI, 2, 1139a20-22.

⁷⁰ Cf. *Eth. Nic.*, VI, 3, 1139b15-18.

⁷¹ P. AUBENQUE, *El problema del ser en Aristóteles*, Salamanca, Escolar y Mayo, 2018, 54. Nos ceñimos a la traducción que hace el autor de *noûs* por “intuición” (“intuition” en la traducción francesa original) en lugar de por “intelecto”.

y cualquier realidad última con estas características y que no sea aprehensible por mero razonamiento también lo hará. Lo cual nos lleva a afirmar una vez más, con Aristóteles, que la clave del método de la ciencia primera es el *noûs*, la intuición. Esto no significa que los primeros principios sean evidentes para el hombre. La intuición intelectual de la que habla Aristóteles no consiste en un conocimiento instantáneo que se da en el primer encuentro con la realidad –eso correspondería al conocimiento sensible o la percepción de los accidentes–. La intuición intelectual es la forma más alta de conocimiento⁷² y, como tal, adviene después de un proceso cognoscitivo que se inicia en el contacto con lo sensible. «La actividad noética no puede ser entendida solo como contemplación, si por eso se entiende la mera aprehensión de los objetos inteligibles, sino como una actividad que culmina en una aprehensión de dichos objetos»⁷³. Es un tipo de conocimiento privilegiado y no todo el mundo puede alcanzarlo. De hecho, el Estagirita considera a la intuición o intelecto –o entendimiento intuitivo– como una actividad contemplativa de carácter divino. Así lo expresa en el Libro X de su *Ética*: «Si la intuición (*noûs*) es lo divino con respecto al hombre, la vida conforme a la intuición será una vida divina con respecto a la vida humana»⁷⁴. La intuición es una ciencia de las cosas divinas y propia de Dios. Además –al igual que lo será para Bergson– el acto intuitivo es insustituible por la labor de la inteligencia discursiva y superior a esta: «el *noûs poetikós* es la Ciencia integral, súbitamente planteada, y que la inteligencia consciente, discursiva, está condenada a reconstruir a duras penas, pieza a pieza»⁷⁵.

En *El problema del ser en Aristóteles*, Aubenque plantea que tal vez esta capacidad intuitiva pertenezca a la esencia del hombre, pero no por ello a su condición y que, por

⁷² Podría pensarse que para Aristóteles la “sabiduría” es la forma más alta de conocimiento, pero no solo, para él «la sabiduría es la excelencia de un arte» (*Eth. Nic.*, VI, 7, 1141a12), no un conocimiento puro, es «ciencia e intelecto de lo más honorable por naturaleza» (*Eth. Nic.*, VI, 6, 1141b4-5), pero no se refiere únicamente al momento de aprehensión inmediata de los principios, sino a la perfección de una capacidad, a una virtud.

⁷³ C. SEGGIARO, «La noción aristotélica de *noûs*: conocimiento de los primeros principios y vida contemplativa en el Protréptico de Aristóteles», 47.

⁷⁴ *Eth. Nic.*, X, 7, 1177b30-31.

⁷⁵ C. RQUIER, *Archéologie de Bergson*, 256.

tanto, el hombre podría carecer de intuición intelectual y la observación de Aristóteles adquirir un carácter negativo⁷⁶. Sin embargo, el propio autor cita en el pie de página la continuación de la cita precedente mostrando el parecer de Aristóteles sobre que el hombre debe, en lo posible, hacerse inmortal⁷⁷. Asimismo, comenta acerca del mismo texto:

«Entonces, lo que significarían esos textos de la *Ética a Nicómaco* es que las limitaciones del hombre, y en especial de sus facultades cognoscitivas, no son tanto negaciones como privaciones; significarían que el hombre de hecho se remite al hombre de derecho, y que la verdad del hombre fenoménico debe buscarse, no en su condición efectiva, sino en la esencia del hombre en sí, extrañamente emparentada con lo divino»⁷⁸.

Consideramos que se da una relación de continuidad entre la condición efectiva del hombre y su esencia que justifica que su verdad pueda intuirse ya en su condición efectiva porque esa esencia manifiesta –actualiza– la verdad del ser humano, tanto ontológica como éticamente. Esto quiere decir que nuestra hipótesis se apoya en la metafísica aristotélica para sostener que sí puede haber intuición o conocimiento cierto de las cosas en sí. El problema principal detrás de esta afirmación consiste en matizar que el hecho de que se puedan conocer las cosas esencialmente no implica que se abarquen absolutamente, pero sí que se penetre en su sentido profundo. Que haya en el hombre algo de divino no quiere decir que el conocimiento que este tenga de las verdades últimas sea perfecto en extensión y en comprensión tal y como lo tendría Dios, pero este hecho no excluye que tenga acceso a esas verdades “en cierta medida” y que en el hombre sí haya

⁷⁶ Cf. P. AUBENQUE, *El problema del ser en Aristóteles*, 55-56.

⁷⁷ *Eth. Nic.*, X, 7, 1177b31.

⁷⁸ P. AUBENQUE, *El problema del ser en Aristóteles*, 56. Con respecto a esta “extraña emparentación” de la esencia humana con lo divino.

de hecho y no solo *de derecho* cierto tipo de intuición intelectual. Precisamente, esto es lo que nos resulta pertinente descubrir en Aristóteles. El hecho de que Aristóteles no sitúe las esencias separadas de los cuerpos sino *en* los mismos cuerpos, siendo su principio de realidad y de inteligibilidad, nos indica que la esencia es aquello que el entendimiento aferra de la cosa *a través* de la cosa misma. Como ya hemos comentado, el ser humano, por su condición material, no posee una intuición intelectual pura. Esto quiere decir que intuición intelectual y sensible siempre están mezcladas o se interfieren de alguna manera. Pero, precisamente por su condición espiritual, al hombre le es posible este tipo de intuición. Aun cuando continúa diciendo: «¿cómo es posible que la ciencia más exacta, o sea, la ciencia de lo más patente (φανερών), nos resulte la más oculta? ¿Cómo lo más cognoscible en sí es lo menos cognoscible para nosotros?»⁷⁹. Y no se equivoca en su afirmación. Resulta paradójico pero cierto que lo más cognoscible en sí, lo más esencial, lo más luminoso, sea inaccesible al conocimiento más elemental⁸⁰. Su claridad deslumbra y es necesario hacer un recorrido gradual desde el conocimiento de las realidades contingentes, accidentales y múltiples hasta las últimas y más simples –en el sentido de unitarias–, pero más complicadas de entender para nosotros, no en sí. Aun cuando comenta, en la nota al pie de página correspondiente a este fragmento, lo siguiente:

«Se hallará de nuevo la misma paradoja en el uso kantiano del término noumeno, en el sentido de que “lo inteligible, es decir, el propio objeto de nuestra inteligencia, es precisamente (para Kant) lo que escapa a todo esfuerzo de nuestra inteligencia por asirlo”»⁸¹.

⁷⁹ P. AUBENQUE, *El problema del ser en Aristóteles*, 57.

⁸⁰ Cf. P. AUBENQUE, «Aristóteles y el problema de la metafísica», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 50 (2017), 9-19: 17.

⁸¹ Cf. P. AUBENQUE, *El problema del ser en Aristóteles*, 57.

Consideramos que esta paradoja en Aristóteles se da solo *aparentemente*, por los motivos que ya hemos explicado, mientras que en Kant se da *realmente*. Desarrollaremos este punto más adelante cuando analicemos la Estética Trascendental.

En el último capítulo del libro VI de la *Ética*, Aristóteles habla de los objetos de la intuición. Hay intuición tanto de lo sensible en un primerísimo momento como de lo últimamente inteligible, «porque tanto de los límites primeros como de los últimos hay intuición y no razonamiento»⁸². Hay intuición intelectual de los primeros principios de la demostración, pero también hay percepción intuitiva sensible de los particulares, de lo accidental. De hecho, que la intuición se encuentre en ambos extremos del proceso cognoscitivo dota de unidad al mismo y habla de una relación de continuidad en ambos tipos de intuición. De esta manera, el conocimiento empezaría con una captación intuitiva de los accidentes o datos sensibles, es decir, inmediata. A través de esa captación sensible también se captaría la substancia *per accidens* y de manera intuitiva. Las elaboraciones de definiciones o razonamientos seguirían a esta aprehensión y precederían a una última intuición intelectual de la esencia o fondo ontológico de las cosas, que ya se puede entrever al principio del proceso:

«La intuición humana nunca es perfecta; nuestra inteligencia o facultad de intuición está lastrada por su carácter de “racionalidad”, esto es, de progresión. Por ello, a partir de la intuición, necesitamos descomponer (análisis) el todo intuido en sus partes componentes; y esto se expresa en un juicio de atribución, que es justamente la definición»⁸³.

⁸² *Eth. Nic.*, VI, 11, 1143b.

⁸³ L. V. BURGOA, «Los ‘extractos intuitivos’ o la intuición abstractiva, según Ortega y Gasset. (De Ortega y Gasset a Aristóteles)», 110.

Aunque este proceso es dinámico y cíclico⁸⁴, nunca dejamos de intuir o de razonar por completo. Este tipo de intuición tiene que ver con la capacidad contemplativa. Así pues, «la actividad noética es contemplativa»⁸⁵ y es el culmen del conocimiento y, en particular, del conocimiento metafísico.

3.1.4 Recapitulación

Aristóteles estudia las facultades del alma en tanto en cuanto esta se da en unión substancial con el cuerpo y lo actualiza. Una de las virtudes del alma racional es el intelecto o entendimiento intuitivo (*noûs*), el cual se encarga de captar las esencias de las cosas y los primeros principios anteriores a toda demostración. El intelecto está en potencia de captar todas las formas; el intelecto agente está siempre en acto, entendiendo dichas formas o esencias y su naturaleza es inmaterial, es la parte divina en el hombre. Las esencias que capta el intelecto están “invisceradas” en los cuerpos, en la materia. El *noûs* nos permite captar lo más elevado, inmaterial y simple de la realidad.

El alma, al inteligir la realidad, unifica lo múltiple. Esto es posible porque la realidad está constituida por un principio de unidad que es la substancia. La intuición es la forma de conocimiento propia de la ciencia primera o metafísica, que se encarga de captar al ente en cuanto ente. La intuición intelectual que tiene el hombre no es pura, se encuentra entremezclada con otros modos de conocimiento insertos en un proceso gnoseológico

⁸⁴ «La deducción ha de entenderse propiamente como prueba, no en cuanto va desde lo general a lo particular, sino en cuanto contempla, por medio del análisis intuitivo, lo particular como contenido o justificado a la luz de los principios más universales». L. V. BURGOA, «Los ‘extractos intuitivos’ o la intuición abstractiva, según Ortega y Gasset. (De Ortega y Gasset a Aristóteles)», 123.

⁸⁵ C. SEGGIARO, «La noción aristotélica de *noûs*: conocimiento de los primeros principios y vida contemplativa en el Protréptico de Aristóteles», 44.

gradual. De esta manera, existe una intuición primaria de lo inmediatamente sensible que es mediada por razonamientos dando lugar a una intuición última que se encuentra cargada de todo lo anterior. Salvando las distancias con la intuición sensible, el momento de la intuición intelectual es inmediato e instantáneo recopilando sintéticamente las conclusiones del proceso cognoscitivo. La intuición sensible, pues, tiene un valor fundamental para la filosofía aristotélica y es esto lo que estimará y tratará de recuperar Bergson de ella, remontándose en este sentido hasta antes del cambio de paradigma provocado por la filosofía cartesiana: «buscar en la intuición sensible una intuición intelectual. [...] En este sentido, Aristóteles es el fundador de la metafísica y el iniciador de un cierto método de pensar que es la filosofía misma»⁸⁶.

3.2 El *intuitus* en Descartes: claridad y distinción

Las *Reglas para la dirección del espíritu* suponen, en la época moderna, un nuevo planteamiento acerca de la naturaleza del conocimiento y la ciencia que tendrá repercusión hasta nuestros días. En las *Regulae*, René Descartes plantea el modo en que es posible “dirigir al espíritu” a través de una serie de reglas, que componen un método, para poder obtener ciencia. El objetivo del método es posibilitar el ejercicio de la razón en el desarrollo que le corresponde por naturaleza. Para Descartes, la ciencia solo se puede alcanzar o por intuición o por deducción; el método hace posible que se ejerza la primera e indica la manera correcta de llevar a cabo la segunda. Para la presente investigación nos interesan las observaciones que hace Descartes sobre la intuición, pero siempre en el marco general de su teoría y en relación con los demás conceptos que desarrolla.

⁸⁶ H. BERGSON, "La vie et l'oeuvre de Ravaisson", en *La pensée et le mouvant*, 258.

La obra cartesiana supone todo un replanteamiento de lo que entendemos por verdad y de cómo el hombre, en cuanto que sujeto cognoscente, establece la medida que determina en qué consiste esta. La primacía recae sobre el método de conocimiento y no sobre su objeto. Al autor le interesa saber de qué manera el método hace posible el conocimiento del objeto; el objeto carece prácticamente de relevancia en cuanto que generador del método. Las *Reglas* tienen esencialmente un carácter epistemológico, pues en ellas se reflexiona sobre las posibilidades del saber y se trata de definir en qué modo ha de ejecutarse el proceso cognoscitivo en base a su naturaleza, por lo que también tendrán un carácter instrumental. La investigación cartesiana se ve así fuertemente influida y condicionada por el espíritu científico de la época moderna y la necesidad de cuestionarse sobre la naturaleza de la razón. Resulta urgente hallar un principio que fundamente y sirva como medida para todo saber cierto. Este principio debe ser de carácter universal, precisamente por su validez, y susceptible de poder aplicarse a los demás saberes. Verdaderamente, los objetos de estudio que quedan fuera del cerco del método no podrán obtener el estatus de científicos y, por lo tanto, de ciertos. La pretensión de Descartes es la de referirse a toda la realidad y, consecuentemente, necesita buscar un saber filosófico de base científica, concretamente, matemática. Ya observaremos por qué algunos autores han etiquetado la teoría del filósofo de “matemacismo”.

A Descartes le interesa llegar a un saber que pueda expresar sus conclusiones en forma de proposiciones científicas. Este proceso de conocimiento deberá partir de la evidencia matemática –es decir, por intuición– de unos principios a partir de los cuales se pueda deducir todo lo demás. Esas deducciones se realizarán con un orden determinado y no otro, el cual se encargará de desarrollar Descartes en estas *Reglas*. Abordaremos la seis primeras *Reglas* para profundizar en el tema de la intuición. También es necesario señalar que, en vista de la complejidad y de las múltiples interpretaciones que se han hecho sobre la obra, hemos considerado conveniente –en el caso de los pasajes más oscuros– guiarnos por la lectura que hace Jean-Luc Marion en *Sobre la ontología gris de Descartes. Ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regulae*.

3.2.1 *El intelecto unificante*

Regla I: *El fin de los estudios debe ser la dirección del espíritu para que emita juicios sólidos y verdaderos de todo lo que se le presente.*

Descartes define la sabiduría humana, es decir, el intelecto, como algo «que permanece siempre una y la misma»⁸⁷ aunque se aplique a diversos objetos. Los objetos de conocimiento del intelecto son múltiples, sin embargo, siempre es el mismo intelecto el que conoce y el que, además, unifica su conocimiento. Lo que hace la multiplicidad de cosas no es más que dividir y distinguir las ciencias según la naturaleza de estas, mientras que el intelecto humano las unifica. De esta manera, Descartes sitúa el centro constitutivo del proceso cognoscitivo en el sujeto cognoscente, invirtiendo así la relación que primaba en teorías anteriores de corte realista. El espíritu humano entiende, todas las ciencias particulares se refieren al intelecto y se hace posible la unión de estas por referencia a él. Ahora la referencia está en el sujeto y no en las cosas ni en la esencia de las cosas. Para investigar seriamente la verdad de las cosas, bastará con “acrecentar la luz natural de la razón”. Es del intelecto del que dependerá la unidad y eficacia de las ciencias. Y, en consecuencia, si Descartes pretende desarrollar un método que le permita investigar la verdad, este deberá estar basado en la naturaleza de dicho intelecto, en su modo de proceder; no ya en la naturaleza de lo percibido, puesto que hemos visto que es en el primero donde sitúa la primacía del conocimiento.

⁸⁷ R. DESCARTES, *Regulae*, AT, I, 360, 10.

3.2.2 *Ocuparse solo de lo cierto*

Regla II: *Conviene ocuparse tan solo de aquellos objetos sobre los que nuestros espíritus parezcan ser suficientes para obtener un conocimiento cierto e indudable.*

Para Descartes «toda ciencia es un conocimiento cierto y evidente»⁸⁸ y que solo conseguiremos hallar si «rechazamos aquellos conocimientos tan solo probables y establecemos que no se debe dar asentimiento sino a los perfectamente conocidos y de los que no puede dudarse»⁸⁹. Y, ¿qué conocimientos son esos? Para el filósofo, el paradigma del conocimiento son las matemáticas, particularmente la aritmética y la geometría. No es que ellas sean la única fuente de aprendizaje y de certeza, sino que son la referencia –el modelo– para la búsqueda de la verdad, pues los objetos de sus demostraciones excluyen toda duda que no implique hipótesis metafísicas como la del genio maligno. En esta regla Descartes indicará –aunque lo desarrollará más adelante– que los únicos caminos para la obtención de certeza son la intuición y la deducción⁹⁰. Y este método estará fundamentado en referencia al método matemático.

Volviendo al comienzo de la regla, vemos cómo la certeza es el único modo posible en el que se puede dar el conocimiento científico. Todo lo que parezca simplemente probable deberá descartarse. De esta manera, la ciencia está dejando fuera de su campo de conocimiento la parte del saber que se refiere a lo cambiante y mutable y que el entendimiento no puede captar si no quiere arriesgarse a admitir fisuras. Este es el precio que requiere el rigor científico. El método no partirá del objeto y éste no podrá corregir

⁸⁸ *Regulae*, AT, II, 362, 1.

⁸⁹ *Regulae*, AT, II, 362, 11-13.

⁹⁰ Cf. *Regulae*, AT, II, 365, 1-2.

al método. Lo que no se puede conocer de manera clara y evidente, esto es, lo probable, no es objeto de estudio para la ciencia. Así, certeza y verdad se identifican.

El modelo que pretende Descartes para todo saber científico es el del proceder matemático, que abstrae su objeto de la materia, rechazando así la contingencia de esta, para quedarse con aquello puro y simple. Y así, reduce lo contingente, por no poder aprehenderse con certeza por el conocimiento, a lo meramente probable, y excluye todo lo material –al menos por el momento– de lo que debería ser el óptimo campo de los objetos para la ciencia. Lo contingente es incierto. La consecuencia más inmediata del destierro de la materia por parte de la ciencia es la imposibilidad de un conocimiento por analogía de lo absoluto que fundamente metafísicamente a los demás seres, esto es, la imposibilidad de un conocimiento a posteriori, de los efectos a la causa. Los seres contingentes no pueden ser el primer objeto en el plano epistemológico –en el caso del conocimiento científico–. Pero, si Descartes propone la deducción como método para la ciencia, ¿a qué tipo de deducción se refiere?, ¿de dónde parte esa deducción? El objeto de conocimiento no funda el método y la metafísica se convierte en una epistemología, encargada de sobrevolar el mundo de los entes contingentes para ocuparse de cómo debe ser el modo de proceder del conocimiento a raíz del estudio del entendimiento mismo. De esta manera, «[Descartes] inició un movimiento que seguirán Kant y Husserl y que conducirá al establecimiento, cada vez más deliberado, de una filosofía primera sin metafísica»⁹¹.

La ciencia se plantea partiendo del sujeto y, por lo tanto, la certeza es la matriz de todo saber, el cual está determinado por la capacidad cognoscitiva del sujeto. El punto de partida –al menos a nivel de fundamento o criterio– no puede ser la experiencia de lo contingente. No se tienen en cuenta a los entes en su totalidad. Al dejar de lado a la materia, en base a la abstracción propia de la matemática, se deshecha la intuición sensible como punto de partida del conocimiento, en el sentido de que no hay una unión intrínseca entre lo material y lo esencial –lo cual no pasaba con Aristóteles–. Así, la ciencia no solo abstrae del ente lo inmaterial, sino que fragmenta al ente para conocerlo. Para Descartes

⁹¹ C. RQUIER, *Archéologie de Bergson*, 75.

la certeza queda recluida a un ámbito alejado de la realidad con la que nos topamos y que ya no se asienta en lo real contingente. En definitiva, lo probable y por tanto lo incierto se reducen a una experiencia fáctica ajena a la ciencia. Para Descartes el paradigma de la certeza es la matemática, pero su intención no es limitar la certeza a dicho ámbito, por lo que deberá universalizar de alguna manera esa abstracción que toma de la matemática para poder aplicarla a otros objetos de estudio.

3.2.3 *La experiencia cierta*

Regla III: Acerca de los objetos propuestos se ha de buscar no lo que otros hayan pensado o lo que nosotros mismos conjeturemos, sino lo que podamos intuir clara y evidentemente o deducir con certeza; pues la ciencia no se adquiere de otra manera.

Descartes presenta en esta Regla tres formas diferentes para adquirir conocimiento: mediante la experiencia indirecta, esto es, a través del saber que otros han adquirido y nos transmiten; mediante la conjetura, a saber, gracias a nuestros juicios sobre las cosas; por último, como fruto de una experiencia cierta que se identifica con la intuición y la deducción. Según Descartes, los dos primeros tipos de experiencias no son seguros a la hora de adquirir certeza, pues, en el primer caso, «parecería que hemos aprendido no ciencias, sino historias»⁹² y, en el segundo, el conocimiento que podamos adquirir es meramente probable. Por lo tanto, para no errar es necesario proceder mediante intuición y deducción. Y por intuición entiende Descartes «la concepción no dudosa de una mente pura y atenta, que nace de la sola luz de la razón y que por ser más simple es más cierta

⁹² *Regulae*, AT, III, 367, 15-20.

que la misma deducción»⁹³. La intuición es imprescindible antes de hacer cualquier razonamiento. Gracias a la deducción comprendemos todo lo que se sigue de lo que hemos conocido con certeza. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la intuición, para la deducción no necesitamos una evidencia en acto. Descartes afirma, al final de esta Regla, que los primeros principios solo pueden ser conocidos por intuición, mientras que sus conclusiones remotas lo serán por deducción. Si entendemos, como entiende Descartes, que la intuición consiste en la adquisición de una verdad inmediata, y la intuición es un conocimiento seguro, evidente y anterior a cualquier otro, vemos cómo la certeza únicamente puede surgir como resultado de la intuición. La intuición no necesita nada anterior a ella, pues “nace de la sola luz de la razón”. De esta manera el hombre puede adquirir un conocimiento con toda autonomía a aquello que le precede, le bastan la intención de saber y la claridad con que se muestran las evidencias y le sobra todo testimonio de quien haya recorrido un camino de saber, por muy fundamentado que este esté. La filosofía en cuanto ciencia prescinde de la historia y se funda en la propia capacidad cognoscitiva del sujeto en primera persona. El peso de la certeza recae en el sujeto. Todo lo que no sea experiencia –intelectual– evidente es incierto. Es la mente “pura y atenta” la que concibe, la que tiene una intuición pura, sin mixturas de razonamientos. Pero, si el hombre es un ser compuesto, aunque dentro de una unidad, heterogéneo, y su relación con la realidad es dinámica, ¿es posible que se dé una intuición pura en el ser humano? La experiencia cierta y la intuición se identifican. Por lo tanto, Descartes afirmará que, ya que ni la imaginación ni los sentidos pueden cumplir la función de la intuición, ninguno de ellos podrá ofrecer ese conocimiento cierto. Esto se debe a que los sentidos solo nos pueden dar un conocimiento experiencial –que no es ni puro ni simple– y a que la imaginación tiene un papel mediador y, por lo tanto, no es inmediata –ya hemos visto cómo la inmediatez constituye una característica esencial del conocimiento cierto–. Con lo cual, de entre todas las facultades de la mente, tan solo la intuición nos ofrecerá certeza sin lugar a duda.

⁹³ *Regulae*, AT, III, 386, 15-16.

Siguiendo las averiguaciones de Jean-Luc Marion en los apartados dedicados a esta Regla en la obra ya mencionada⁹⁴, acusamos, con él, que resulta falsa la apariencia de que Descartes esté estudiando algo análogo al *noûs* aristotélico. Sin embargo, existe una oposición radical entre ambos conceptos. Oposición en la que es necesario profundizar debido al cambio paradigmático que supone la teoría cartesiana con respecto a la situación del fundamento del saber y a su consecuente identificación entre verdad y certeza. En primer lugar, según Descartes, la intuición debe ejercitarse comenzando por conocer las cosas más fáciles y simples. Sin embargo, Aristóteles no reclama esta característica para los objetos de conocimiento del *noûs*. Si debe ser así para Descartes es porque, como repite en contadas ocasiones, de todo hay que dudar salvo de aquello que se aprehenda de forma clara y simple, con inmediatez. De esta manera el autor pone la duda por encima de todo objeto. Cobran más importancia las condiciones del conocimiento humano que las cosas en sí. Y es por ello por lo que afirmamos que, para Descartes, el saber se funda en el sujeto –no en el objeto–, en su capacidad, en la certeza que puede tener de la verdad de las cosas y no en las cosas mismas. Para Aristóteles el saber está estrechamente ligado a la cosa y no puede prescindir de ella en sentido fundamental. Podría pensarse que cuando Aristóteles habla del pensamiento que se piensa a sí mismo, del pensamiento de pensamiento⁹⁵, hiciera alusión a un pensamiento que se vuelve sobre sí mismo para cerrar la reflexión sobre la propia capacidad del cognoscente. Pero en absoluto es así, Aristóteles hace manifestarse al pensamiento como objeto que puede ser conocido, el pensamiento es una “cosa”. Esto difiere mucho de la insistencia que tiene Descartes por las condiciones formales del pensamiento y su constante autorreferencialidad. Con respecto a la capacidad intelectual, Aristóteles pone el énfasis en la necesidad de un objeto inteligible que inteligir y no en la intelección *per se*. Inteligimos porque hay algo que inteligir. Pero para Descartes el valor del objeto se da en el cognoscente o, mejor dicho, en el conocimiento mismo. El interés estriba en el conocimiento mismo, que es fundamento. En definitiva, el fundamento se ha trasladado del objeto y su inteligibilidad a las

⁹⁴ J.-L. MARION, *Sobre la ontología gris de Descartes: ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regulae*, editado por A. García Mayo, Madrid, Escolar y Mayo, 2008, 64-68.

⁹⁵ Cf. *Meta.*, XII, 9, 1074b33-35.

capacidades cognoscitivas del sujeto, que entiende un objeto simple y fácil al que se ha situado en un segundo plano. Es un estudio de lo puramente formal. Y este estudio de la intuición cuasi independiente –muy diferente del *noûs* siempre en relación con su objeto– dista mucho de la concepción aristotélica, en la que para llegar a la forma había que pasar por la materia de alguna manera, por la cosa, aunque la meta fuera el *eîdos*; porque el *eîdos* nada tenía que ver con las puras condiciones del conocimiento. El conocimiento contemplaba esa unión substancial. En segundo lugar, Para Descartes, en la abstracción matemática el *eîdos* se separa de la materia y, por tanto, la materia es innecesaria y prescindible para que la intuición alcance su objeto, mientras que para Aristóteles el proceso abstractivo de la matemática no podrá alcanzar el *eîdos*, ya que la idea se encuentra arraigada en la materia. Aristóteles se mueve en un mismo mundo, dotado de unidad, a diferencia de Descartes, que fragmenta las cosas materiales, de las que abstrae sus objetos, para luego prescindir de ellas. La prolongación de la intuición les da la espalda a las cosas mismas, se extiende en sentido opuesto. Por último, los primeros principios no tienen peso ontológico –como lo tenían para Aristóteles– en la concepción cartesiana, ya que únicamente tienen relevancia en cuanto que inteligibles por el entendimiento. Son evidentes con respecto a un sujeto que los conoce y relevantes dentro de un sistema epistemológico, pero no por su propio estatus de fundamento. En palabras de Marion, esta es una consecuencia más de la «indiferencia hacia la cosa misma»⁹⁶. Todo lo que caiga fuera del campo de la abstracción derivado de la intuición le es indiferente al entendimiento, es decir, nada físico podrá ser su objeto. La certeza, asegurada por la intuición, no sobrepasa las barreras del mundo de la abstracción. No hay certeza allende las fronteras psíquicas. Si la experiencia –cierta– para Descartes se identifica con la intuición, dicha experiencia no podrá ir más allá de la forma que prescinde de la materia. Bien es cierto que la deducción irá donde la intuición no puede llegar, gracias al razonamiento discursivo, pero no hay que olvidar que siempre partirá de lo asegurado por la intuición y por lo tanto ya estará condicionada de este modo. Es en esta Regla tercera

⁹⁶ J.-L. MARION, *Sobre la ontología gris de Descartes. Ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regule*, 67.

donde Descartes deja definidos los límites de la certeza, a saber: los objetos de la intuición y lo que de ellos pueda obtener la deducción.

A propósito de las diferencias sustanciales con la filosofía aristotélica, observamos en los conceptos de experiencia y certeza cartesianas –de la mano de Camille Riquier– importantes diferencias con la doctrina de Bergson, que conformarán el hilo conductor de la presente investigación, pues representan el paradigma de la filosofía moderna ante el que Bergson reacciona. Si bien «Descartes buscaba la certeza que resiste a toda duda, Bergson encuentra “una experiencia confusa”»⁹⁷ en la que propondrá adentrarse progresivamente, por simpatía⁹⁸ y cuya garantía es una confianza genuina en este tipo de conocimiento que la razón discursiva –entendida en un sentido muy reducido– no puede justificar.

3.2.4 *El método asegura la producción de certeza*

Regla IV: *El método es necesario para la investigación de la verdad de las cosas.*

El método es la única vía a través de la cual alcanzaremos la verdad de las cosas. ¿Qué verdad podremos alcanzar?, ¿acaso toda la verdad sobre ellas?, ¿será esta realmente una verdad sobre las cosas en sí o sobre la relación entre las cosas y la mente? Descartes entiende por método «reglas ciertas y fáciles, mediante las cuales el que las observe exactamente no tomará nunca nada falso por verdadero»⁹⁹. Si anteriormente Descartes

⁹⁷ C. RIQUEIR, *Archéologie de Bergson*, 174.

⁹⁸ Ver 4.8 *Simpatía e intuición*.

⁹⁹ *Regulae*, AT, IV, 371, 25 – 372, 2.

apuntaba a la intuición y la deducción como medios para alcanzar la verdad, ahora señalará cómo «el método explica rectamente de qué modo ha de usarse la intuición de la mente»¹⁰⁰ y lo mismo sucederá con la deducción. Consecuentemente, se debe y se puede reglar el uso de la intuición, esto es, se puede educar, hay una forma *correcta* de intuir y otras que conducen al error. Para que la intuición sea infalible es necesario un método. No nos vamos a detener aquí en explicar en qué consiste este método –punto que se desarrollará más adelante– sino en tratar de comprender qué posición y relevancia tiene el método en la jerarquía epistemológica y ontológica de Descartes y, en consecuencia, dónde queda la intuición y cómo se relaciona esta con su objeto. En primer lugar, la intuición y la deducción son operaciones tan simples y primerísimas que nuestro entendimiento ya está haciendo uso de ellas antes incluso de disponerse a comprender en qué consiste el método, que a su vez explica las mismas operaciones. Para explicar cómo usar correctamente la intuición hay que hacer uso de la propia intuición, que se da por la luz natural de la razón. En este sentido habla Descartes de cierto innatismo, que él denomina “primeras semillas de pensamientos útiles” que dota de carácter divino y producen un “fruto espontáneo”¹⁰¹. Para sostener una teoría que dará la vuelta al sistema aristotélico, Descartes necesita postular un fundamento que permita al hombre encender una primera mecha de conocimiento que no genera él mismo; algo que no *pone* el sujeto en tanto que *ya se da* en el sujeto cognoscente, lo cual resulta paradójico con respecto al posterior desarrollo del método. Seguidamente, Descartes escogerá la ciencia matemática como paradigma del conocimiento que, sin duda, prefiere por ser un conocimiento que se puede adquirir por experiencia directa y no como herencia de pensamientos ajenos –observación que se desarrolla en la *Regla III*–. Pero Descartes va más allá y reclama una cierta *Mathesis* –que difiere de la matemática– de la cual tenían noción los antiguos. Estos conocieron las verdades metafísicas gracias a la luz natural de la razón. Esta actitud renacentista impulsa al filósofo a la búsqueda y la reconstrucción de una ciencia universal que, basada en un método seguro, le permita explicar «todo lo que puede buscarse acerca

¹⁰⁰ *Regulae*, AT, IV, 372, 11-14.

¹⁰¹ Cf. *Regulae*, AT, IV, 373, 6-10.

del orden y la medida no adscrito a una materia especial, y que es llamada (...) *Mathesis Universalis*»¹⁰².

El método que propone Descartes asegura la producción de certeza. Pero, a diferencia de lo que defiende Aristóteles, este método no es dado por el objeto, sino que lo precede, así como precede al resto de ciencias particulares que quedarán subordinadas a esta ciencia universal. El –implícito– método aristotélico se basa en la naturaleza (*physis*) y se descubre en ella a la vez que la descubre a ella, en una dinámica bidireccional. Pero Descartes reclamará la certeza antes que el objeto de estudio. El conocimiento no se va construyendo con lo conocido, porque es necesaria una estructura previa que asegure la certeza e incluso se interesa más por el propio hecho de la certeza que por lo hallado en la cosa. La certeza y no la cosa medirán al método. Hemos observado cómo el paradigma del conocimiento lo toma Descartes del método matemático, no para quedarse en él, sino para extraerlo de este, universalizarlo y extrapolarlo a objetos más allá del campo matemático. La matemática procede por abstracción física (primer nivel de abstracción) y sustrae la cantidad de la materia. Esta posterior independencia de la materia es la que interesa a Descartes, así como la certeza que aseguran las matemáticas. La pretensión de Descartes consiste en hallar una ciencia universal que englobe todas las ciencias particulares, de la que estas se nutran y a la que se subordinen. El problema de las ciencias particulares es que, cuanto más se acercan a la materia, a la *hyle*, más se alejan de las matemáticas y, según las premisas cartesianas, se vuelven más probables y erráticas. Cuanta mayor subordinación a la *Mathesis Universalis* y mayor grado de abstracción con respecto a lo que subyace –a lo que sería el *hypokéimenon* aristotélico– tengan las ciencias, más cerca se hallarán de las matemáticas, cuyo método produce y asegura la certeza. El razonamiento formal, sin ninguna carga “materia”, y la subordinación a la ciencia darán lugar a la “matematicidad” o abstracción que debe caracterizar a las ciencias más puras, más simples en cuanto a su objeto y por tanto más seguras. Descartes propone llegar a un segundo nivel de abstracción, que va más allá de la abstracción matemática. Esta abstracción consiste en disolver todo lo material y particular, dado que este tipo de

¹⁰² *Regulae*, AT, IV, 378, 5-15.

cosas no nos pueden llevar a pensamientos ciertos. Este método tiene por referencia al método matemático y lo supera para extrapolarlo a todos los objetos simples susceptibles de intuición y deducción. Se podría definir la *Mathesis Universalis* como un método universal que produce certeza sobre diversos objetos en base a una abstracción radical que atiende al orden y medida de estos. Una sola ciencia para todos los objetos. El método cartesiano se funda en la capacidad cognoscitiva del sujeto y no en la cosa en sí y los entes ya no se considerarán en cuanto que son, sino en cuanto que tienen un orden y una medida que se dan en el conocimiento del hombre. El problema ha derivado de lo que son las cosas en sí a cómo se aparecen al conocimiento. Bergson advertirá con respecto a esto que, «de hecho, el sueño de una matemática universal no es en sí mismo más que una supervivencia del platonismo. La matemática universal es en lo que se convierte el mundo de las Ideas cuando suponemos que la Idea consiste en una relación o una ley, y ya no en una cosa»¹⁰³. Los entes, por tanto, tienen valor en tanto en cuanto la mente los mide y ordena. Ya no es el ser lo que es desvelado, sino que el ente es una “excusa” para mostrar el método y tiene valor en función de la certeza que este produce. La metafísica se ha convertido en una epistemología y el fundamento de la verdad ya no es ontológico, sino epistemológico, dado que reside en la certeza; verdad y certeza se identifican y ambas están en función del sujeto.

En Aristóteles, la teología era universal porque era filosofía primera; sin embargo, en Descartes, la metafísica –a la que él atiende confundiendo teología con ontología y que, además, depende de la epistemología– es dotada de primacía en tanto que es universal –universalidad que le viene dada en virtud de su nivel de abstracción–. En la filosofía primera aristotélica el Ser, al ser primero y supremo, comprendía en grado sumo todas las perfecciones de los entes, y por ello era universal. Pero en Descartes lo universal está muy alejado de una adhesión a las cosas mismas. Como consecuencia del método que propone Descartes, de esa radical abstracción que reduce la cosa a orden y medida, la verdad obtenida de los objetos se aleja irremediamente del mundo concreto de la experiencia, a causa de su excesiva formalidad. El lugar del ente, contemplado tan solo

¹⁰³ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique" (1903), en *La pensée et le mouvant*, 222.

con orden y medida y no en su individualidad, es el conocimiento científico, la certeza y la abstracción; siempre está en relación al entendimiento y no al Ser. El ente tiene relevancia en la medida en la que se pueda obtener alguna certeza de él y no en sí mismo ni como fundamento del conocimiento. Se produce una inversión –que tendrá eco hasta nuestros días– en el orden del pensamiento¹⁰⁴. Para Descartes la primacía está en el entendimiento humano. La ciencia del orden y la medida se queda restringida al ámbito de la abstracción, alejada por tanto de aterrizar de nuevo en cualquier ente singular, porque ha renunciado a toda particularidad en pos de la universalidad. La *Mathesis Universalis* es una ciencia que ordena la realidad desde fuera y no se entremezcla con ella. La certeza se da en las representaciones de la mente y las cosas ya no son contempladas como *cosas en sí* sino como *objetos*, siempre en función de un sujeto. En este modo de “relación”, teórico, resulta muy difícil que se dé un contacto dinámico, completo y fecundo con la realidad, ya que ha quedado muy lejos la amplitud que posibilitaba la metafísica al contemplar al ser en cuanto ser sin sacrificar la particularidad de cada ente, sino tratándolo en todas sus dimensiones, las cuales emergían de la relación con las dimensiones absolutas del ser. La pretendida universalidad termina por difuminar lo singular y propio de cada cosa. Para el conocimiento la dependencia ontológica resulta ya irrelevante, pues ha sido derrocada por la primacía epistemológica fundada en la certeza –entendida al modo moderno y científico–. Con todas las implicaciones que conlleva la consideración de una metafísica de este tipo, nuestro ámbito de interés, la intuición, se ve condicionado, no por el objeto que aprehende, sino por el tipo de resultados que es capaz de ofrecer en función a una certeza, estos son: orden y medida. ¿No nos puede ofrecer nada más la intuición? Es el punto de partida para Descartes y, sin embargo, poco nos puede mostrar de lo que hay de substancial en los entes si solo tiene relevancia la información que nos habla de la capacidad de ordenación del sujeto. Al principio de la Regla, Descartes apunta cómo el método sirve para explicar el uso correcto de la intuición; y este uso queda reducido a una producción de certeza que prescinde de

¹⁰⁴ Inversión que ha terminado por desterrar la metafísica del campo de la filosofía, con consecuencias en el posterior desarrollo del resto de los ámbitos del saber y de la cultura.

la singularidad de las cosas, pretende ser universal y solo nos puede dar a conocer la relación de proporciones que se da, herméticamente, en la mente.

3.2.5 *Disponer en orden los objetos*

Regla V: Todo el método consiste en el orden y la disposición de aquellas cosas a las que se ha de dirigir la mirada de la mente a fin de que descubramos alguna verdad. Y la observaremos exactamente si reducimos gradualmente las proporciones complicadas y oscuras a otras más simples, y si después intentamos ascender por los mismos grados desde la intuición de las más simples hasta el conocimiento de todo lo demás.

El método propuesto por Descartes consiste en dar orden a los elementos que se desea examinar. Pero no se trata de un descubrimiento o de un desvelamiento de un cierto orden ya presente en la naturaleza, sino que consiste más bien en una construcción, un dotar de orden a las cosas de manera que se pueda ascender desde las más simples hasta las más compuestas. Pero ese determinar qué es lo simple y qué lo compuesto depende del orden que otorga la mente, ya que es el método el que ordena la naturaleza y no esta la que proporciona un orden al método. Por lo tanto, el orden y el modo de conocimiento de la realidad se da a priori, rechazando así un conocimiento basado en los efectos –que deriva, asimismo, de rechazar toda materialidad y singularidad–. Toda cosa susceptible de aprehensión queda determinada por la capacidad cognoscitiva del sujeto y cercada dentro de los límites del método, inserta en la estructura ordenadora de la mente. Jean-Luc Marion denomina esta relación subvertida entre el orden del pensamiento y el del mundo

como “esquizocosmia”¹⁰⁵, término que resulta acertado al indicar la caída de la naturaleza como fundadora del conocimiento en virtud de la primacía de la mente que, al disponer en orden los objetos, les otorga existencia. El entendimiento construye, cimentadas en este orden, unas series por las que ascender de unos objetos a otros, como indica el título de la Regla. Las cosas tienen sentido en tanto que le son de utilidad al entendimiento, el cual erige de este modo una red epistémica de relaciones cuya estructura le suscita más interés que la propia naturaleza de las cosas que la componen. Las dinámicas del conocimiento se fundan y desembocan en la ciencia misma, la *Mathesis Universalis* y todos los objetos de estudio son considerados en relación a ella. Todo es con relación al entendimiento que ordena y mide. La categoría aristotélica de *relación* ha derrocado a la *substancia* o *ousía* y, por lo tanto, la relación con la mente y entre las cosas le es más esencial a las cosas que su substancia misma. La ciencia cartesiana no se funda en el sistema aristotélico de categorías, sino que más bien le da la vuelta. Y esta inversión de las categorías, de la epistemología y de la metafísica va a ser determinante para todo el pensamiento posterior. Las esencias pierden el peso que tienen en sí mismas y pasan a ser valoradas en virtud de lo que el entendimiento capte de ellas; ya no son fundamento sino consecuencia; es el entendimiento el que instaure las relaciones y no estas las que son una consecuencia de las substancias como lo más esencial a las cosas.

¹⁰⁵ Cf. J.-L. MARION, *Sobre la ontología gris de Descartes. Ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regulae*, 100. – «La brecha que separaba el orden del pensamiento y el orden del mundo ha quedado abierta en virtud de la supresión de la naturaleza en cuanto fundamento del conocimiento, supresión que, en la medida en que es consecuencia de la imaginación, Marion no ha dudado en denominar *esquizocosmia*. Ahora es el espíritu investigador el que otorga existencia a los objetos ordenándolos y disponiéndolos en series con el fin de que las naturalezas puedan conocerse unas a partir de otras». C. BERNABÉU FRANCH, “Reseña: Jean-Luc Marion, *Sobre la ontología gris de Descartes. Ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regulae* (traducción y notas de A. García Mayo), Escolar y Mayo Editores, S. L., Madrid, 2008”. *Ingenium. Revista de historia del pensamiento moderno*, 3 (Reseñas) (enero-junio, 2010), 153-157.

3.2.6 *Aprehender las naturalezas puras y simples*

Regla VI: *Para distinguir las cosas más simples de las complicadas e investigarlas con orden conviene, en cada serie de cosas en que hemos deducido directamente algunas verdades de otras, observar cuál es la más simple y cómo todas las demás están más o menos o igualmente alejadas de ella.*

Esta Regla confirma y desarrolla la regla anterior: en ella Descartes explica en qué consiste el disponer en orden, es decir, el “secreto del arte”. La pretensión de Descartes es deducir unas verdades a partir de otras y observar la relación que se establece entre las más simples y las más complejas. A esta relación la denomina *series*. Lo relevante no son las naturalezas aisladas de las cosas, sino cómo estas se ordenan al pensamiento. Lo interesante para la ciencia es la jerarquía que se da en el modo de conocer. Al situar las cosas más simples, fáciles, independientes, con relación a las compuestas y particulares, las primeras se vuelven absolutas mientras que las segundas se contemplan como relativas. Para Descartes, este tipo de relación está subordinada a la relación que tiene todo respecto de la *Mathesis Universalis* y, principalmente, respecto del ego cognoscente. El modelo que Descartes extrapola de las matemáticas consiste en la observación de un conjunto de cosas que da pie al análisis de sus relaciones o proporciones posibilitando determinar qué orden es el óptimo entre ellas. La intención del filósofo es extender este procedimiento de deducción de las proporciones a otras disciplinas. Descartes trata y categoriza las cosas en relaciones de absoluto y relativo, en ellas las cosas absolutas nos son conocidas con más facilidad ya que son intuitivas con evidencia; esta evidencia precede a la deducción. La primacía aristotélica de lo que es más conocido según su esencia –lo que “tiene más ser”– radicará ahora en lo que es más conocido para nosotros. La ciencia tratará de llegar, a partir de lo más conocido para nosotros, hasta las cosas más conocidas según su esencia. El punto de partida epistemológico se equipara con el ontológico y, de esta manera, cambia el paradigma, puesto que el fundamento del saber pasa a ser lo más evidente para el entendimiento. Los universales de las cosas, sus naturalezas segundas, pasan a depender de las relaciones que el entendimiento establezca. Para Aristóteles, las

naturalezas primeras o substancias no se predicán en ningún sujeto ni se hallan en él, dado que se trata de los individuos concretos y son auto-subsistentes y ontológicamente independientes. Las naturalezas segundas, como el género o la especie, se pueden predicar de las primeras, pero esto no significa que se den *en* ellas como los accidentes, sino que se dicen *de* ellas, se predicán. Sin embargo, como sostiene Marion¹⁰⁶, para Descartes es lo mismo decirse *de* algo que decirse *en* algo. Consecuencia de esto es que trata a los universales como relativos. De esta manera, las substancias segundas pasan a ser accidentales y su auto-subsistencia desaparece, por lo que se relacionan con un absoluto a modo de predicado. El ser pasa a ser algo que tan solo se predica, esto es, un ente de razón; por lo tanto, no tiene entidad propia, no es substancial y su consistencia depende del entendimiento, «depende de los individuos para existir»¹⁰⁷, que lo predicán gracias a la razón. Si la inteligibilidad de la substancia es relativa, no hay ningún absoluto irreductible, ya que todo, incluso las relaciones entre absolutos y relativos, están en relación con la *Mathesis Universalis*. Es el sujeto el que instaura su razón como principio suficiente, todo remite a ella y todo está en función de su método: la metafísica es ahora epistemología y las cosas en sí son irrelevantes. Las condiciones de posibilidad del pensamiento tienen ahora la entidad que pertenecía a la substancia; al relativizar las substancias se absolutiza el conocimiento. El método precede a la verdad de las cosas en orden y en importancia y toda la realidad está sujeta al pensamiento, el cual predomina y sobrevuela esta red de relaciones, puesto que las funda. En resumen, los objetos de la ciencia han de ser fáciles y evidentes, el *ego* adquiere la importancia que le quita a la substancia y los objetos son contruidos por el saber, cuya existencia siempre es medida por el conocimiento, en eso consiste su esencia y no en algo independiente de este ni subsistente por sí mismo.

¹⁰⁶ Cf. J.-L. MARION, *Sobre la ontología gris de Descartes. Ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regulae*, 109.

¹⁰⁷ *Regulae*, AT, VI, 382, 24.

¿Qué papel cumple la intuición en todo este sistema epistemológico? El de aprehender «las naturalezas puras y simples», gracias a la luz natural del espíritu –o intuición intelectual–¹⁰⁸. Los términos aprehendidos por la intuición serán los principios o *principia* de lo que se puede deducir a partir de ellos¹⁰⁹. La intuición, por lo tanto, tiene un papel inicial y determinante en el conocimiento de la realidad; lo problemático deriva de que la realidad a conocer se reduce a un sistema de relaciones o *series*. Para Descartes, sin embargo, estas son tan inteligibles como las substancias, aunque su inteligibilidad ni depende ni está arraigada en la esencia de las cosas, por lo que en realidad cabe lugar a que se cometan errores. El sistema se ha desvinculado de la realidad fundada en el ser. La intuición intelectual es el instrumento por antonomasia para conocer la red de relaciones que construye el entendimiento –en esta red se encuentra cualquier término conocido o por conocer–. Solo se conocen estas relaciones a través de otras relaciones y, por tanto, lo que importa es la capacidad para conocerlas. De este modo, las cosas en sí se tornan indiferentes dado que el conocimiento está basado en el sujeto que conoce. La intuición ya no intuye la verdad inmediata de las cosas en sí, dando así paso a la deducción y la profundización del fondo último de la realidad, sino que capta al instante y de un vistazo los *principia* y la estructura de relaciones establecida por el entendimiento y, por lo tanto, no aporta realmente novedad:

«Es el caso de las naturalezas simples de Descartes, “ideas que la mente saca de su propio fondo, que ella misma construye, de las que puede hacer un recorrido, de las que nada se le escapa, por la razón de que las ha hecho. El método cartesiano consistirá entonces esencialmente en un doble trabajo de descomposición y recomposición”¹¹⁰. Una idea ya hecha, mientras se está haciendo, aunque sea nueva y compleja, contiene en sí la claridad que el

¹⁰⁸ Cf. *Regulae*, AT, VI, 383, 11-17.

¹⁰⁹ Cf. *Id.*

¹¹⁰ «Cours sur Descartes», 1896-97, notas del curso tomadas por Jules Isaac, Fondo Doucet (BGN 3155 – IX/BGN – IV – 1 (17)).

análisis descubrirá en ella, siendo solo una disposición “en un nuevo orden, de las ideas elementales que ya poseemos”¹¹¹»¹¹².

La intuición se convierte de esta manera en un instrumento para la auto-referencialidad – para el autoconocimiento– y para el conocimiento de un orden impuesto a una realidad externa, pero ya no conoce *cosas*, sino *objetos* conformados por la mente. La intuición está al servicio de un discurso racional y ordenador que acota, amolda y determina en qué consisten las cosas y, por lo tanto, ya no es la deducción la que intenta ordenar y plasmar con conceptos aquello que capta la intuición sensible. Dicha deducción tampoco desemboca en lo inefable, puesto que no traspasa las fronteras del propio entendimiento. Se trata de una metafísica de puertas para dentro de la mente que queda condenada por el principio de inmanencia. No hay intuición direccionada a la trascendencia. De hecho, Descartes postula a Dios como garante de la verdad de lo intuido, sin hacer ningún recorrido ni –inicialmente– intuitivo ni deductivo hacia él.

3.2.7 *Recapitulación*

Para Descartes todo lo conocido o es una intuición o parte de una intuición y puede por lo tanto reducirse a ella. Estas intuiciones nacen de la sola luz de la razón, preceden a cualquier razonamiento y fundamentan todas las deducciones posteriores. De las intuiciones no se puede dudar y su naturaleza es simple. Intuición y deducción son los únicos métodos para alcanzar la ciencia. La experiencia cierta se identifica con la intuición y, de forma derivada, con la deducción. Su referencia será el método

¹¹¹ H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, 31.

¹¹² C. RIQUIER, *Archéologie de Bergson*, 171-172.

matemático, que se basa en la abstracción y asegura la certeza. Intuición y deducción operan incluso antes de que comprendamos el método que las regula. Para conocer dicho método será necesario recurrir a la propia intuición. Los objetos de la intuición son las realidades puras y simples y, en primer lugar, los primeros principios de los que partirá luego la ciencia a través de las deducciones. Lo sensible intuido es desechado en virtud del papel de la certeza como matriz del conocimiento –la cual parte de las capacidades cognoscitivas del sujeto– y del descarte de todo lo contingente por ser solo probable y por lo tanto incierto. No es el objeto el que condiciona el método y, por lo tanto, la intuición, sino el orden y la medida que estos son capaces de proporcionar. Es decir, la certeza condiciona el alcance de la intuición, esta depende de aquella. Como resultado de estas premisas, la intuición intelectual termina por aprehender una red de relaciones y queda de este modo encerrada en el sujeto en lugar de intuir las cosas en sí, las esencias de las cosas: tiene un carácter auto-referencial e inmanente.

3.3 La intuición en Kant: el espacio y el tiempo

En su filosofía, Immanuel Kant plantea tres preguntas: ¿qué puedo hacer?, ¿qué debo hacer? y ¿qué me cabe esperar?; estas serán abordadas en sus tres grandes críticas: *Crítica de la razón pura* (en 1781 la publica por primera vez y en 1787 publica una segunda edición), *Crítica de la razón práctica* (1787) y *Crítica del juicio* (1790), respectivamente. En esta investigación nos interesaremos por la *Crítica de la razón pura*, pero siempre con miras a ofrecer una apertura hacia la *Crítica del juicio*. La herencia intelectual de Kant viene, sobre todo, de la filosofía de René Descartes y de la de David Hume. Por ello, en su pensamiento, Kant lleva a cabo una síntesis entre el racionalismo del primero y el empirismo del segundo. De este modo, afirmará que no todos los conceptos proceden de la experiencia, aunque solo pueden ser aplicados a esta, y, por lo tanto, que no podemos conocer más allá de lo que se aparece a nuestra experiencia. Asimismo, aunque no abordaremos directamente este tema en nuestra investigación –dado que nos centraremos

en la Estética Trascendental–, es importante tener en cuenta que, al rechazar Kant la posibilidad de la metafísica como ciencia, este tiene como referencia la clase de metafísica que trata Christian Wolff en su filosofía¹¹³. Como veremos después, la filosofía kantiana resulta determinante en la historia de la filosofía por haber introducido el horizonte trascendental. El punto de interés ya no son los objetos, sino la manera en que nosotros los conocemos.

En la *Crítica de la razón pura*, Kant trabaja las cuestiones concernientes a las facultades de la sensibilidad (Estética Trascendental), el entendimiento (Analítica Trascendental) y la razón (Dialéctica Trascendental). Con relación a estas, estudia la posibilidad del estatus científico de las disciplinas de la matemática, de la física y de la metafísica. Será fundamental en esta crítica la ya mencionada consideración de que el conocimiento científico no puede ir más allá de lo fenoménico. En la *Crítica de la razón práctica* el filósofo propone la elaboración de una ética vacía de contenido empírico. Las cuestiones que en ella trata se adentran en el mundo del noumenon. En la *Crítica del juicio* Kant investiga las relaciones entre los juicios sintéticos a priori y los sentimientos de placer y de dolor, así como la universalidad de lo bello, entre otras cuestiones. El interés de esta investigación es trabajar la teoría del conocimiento que plantea Kant en la *Crítica de la razón pura* centrándonos en la primera parte –la Estética Trascendental–, en la que el autor trata la facultad de la sensibilidad humana y en la que se preguntará por el modo en que esta sensibilidad percibe, determinando así las condiciones y el alcance de un conocimiento cierto.

En la Introducción a la *Crítica de la razón pura*¹¹⁴ Kant expone los diferentes tipos de juicios que se pueden elaborar. En primer lugar, distingue entre juicios de tipo analítico

¹¹³ Wolff hace una distinción entre lo que él denomina metafísica general –que corresponde al campo de la ontología, es decir, de la doctrina universal del ser– y metafísica especial –que aborda los campos de la cosmología, la psicología y la teología–. Para Wolff ambas metafísicas no pueden partir, en ninguna circunstancia, de hechos empíricos ni revelados, por lo que deben ser puramente racionales. Teniendo esto en cuenta, si para Kant todos los conceptos deben ser aplicados a la experiencia y el conocimiento no puede ir más allá de ella, la metafísica como ciencia, independiente de toda experiencia empírica, es completamente inviable.

¹¹⁴ I. KANT, *KrV*, B 10 / A 6.

y juicios de tipo sintético. Los juicios analíticos son aquellos en los que el predicado está contenido en el sujeto y, por lo tanto, no pueden ampliar nuestro conocimiento científico; son únicamente explicativos. A su vez, los juicios sintéticos son aquellos en los que el predicado no se encuentra contenido en el sujeto y, por lo tanto, sí amplían nuestro conocimiento científico; son extensivos. Este tipo de juicios pueden ser de dos clases: los juicios sintéticos a priori son universales y necesarios y los juicios sintéticos a posteriori no gozan de carácter universal y solo son demostrables en la experiencia. En la *Estética Trascendental*, Kant aborda la posibilidad de que las matemáticas ofrezcan un conocimiento científico. Por ello, deberán proceder por juicios necesarios –que no necesitan un contenido empírico– y universales –para que puedan constituir un sistema válido aplicable a toda la realidad fenoménica–. Se tratará de los juicios sintéticos a priori. Todos los juicios matemáticos son sintéticos. Es más, como reza el quinto apartado de Introducción de Kant a esta *Crítica*, «todas las ciencias teóricas de la razón contienen juicios sintéticos a priori como principios». Estos juicios son puros, es decir, están exentos de todo contenido empírico. ¿Cómo se hacen posibles los conocimientos matemáticos libres de todo empirismo?, ¿de qué estructuras o facultades dependen?, ¿qué condiciones posibilitan los juicios sintéticos a priori? Para abordar estas cuestiones será necesario hacer un recorrido que nos lleve desde el concepto de “*Estética Trascendental*” hasta la distinción entre fenómeno y noúmeno.

3.3.1 *El concepto de “Estética Trascendental”*

La palabra “estética” proviene del término griego *aisthētikē* (αἰσθητική), que se deriva del término *aísthēsis* (αἴσθησις), que quiere decir “sensación”. La disciplina de la estética se ocupa, por lo tanto, de la facultad de la sensibilidad, esto es, de nuestra capacidad de ser afectados por los objetos. El segundo término, “trascendental”, puede dar lugar a confusión, ya que a veces se confunde con “trascendente” y es de vital importancia

matizar la diferencia y explicar en qué sentido lo emplea Kant. “Trascendental”¹¹⁵, en este ámbito, hace referencia a aquello que no se ocupa de la materia o del contenido de nuestras sensaciones, sino de la forma a priori de todas ellas, es decir, de las condiciones de nuestra sensibilidad. La Estética Trascendental estudiará las condiciones a priori de la sensibilidad humana, vacías de todo contenido y anteriores a toda experiencia, será «la ciencia de todos los principios de la sensibilidad *a priori*»¹¹⁶.

La sensibilidad está dotada de un “sentido interno”, en el que tienen lugar las representaciones de nuestros estados internos y de un “sentido externo”, en el que se representan los objetos externos¹¹⁷. El tiempo es la forma del sentido interno y los estados que representa son los de duración, mientras que el espacio es la forma del sentido externo y representa los estados de extensión. Espacio y tiempo son considerados por Kant como “intuiciones puras” o “formas puras a priori de la sensibilidad”¹¹⁸. Las intuiciones puras resultan de eliminar todo aquello que depende de la experiencia, esto es, las intuiciones empíricas. Gracias a restar todo lo contingente y lo particular podremos quedarnos con una forma que sea común a todas nuestras sensaciones: las intuiciones puras de espacio y tiempo. Kant entiende por intuiciones puras (espacio y tiempo) las formas y, en ningún caso, el contenido de ninguna experiencia.

¹¹⁵ Cf. *KrV*, B 25 / A 12. «Llamo *transcendental* todo conocimiento que se ocupa, no tanto de los objetos, cuanto de nuestro modo de conocerlos, en cuanto que tal modo ha de ser posible *a priori*».

¹¹⁶ *KrV*, B 36 / A 21.

¹¹⁷ Cf. *KrV*, B 37 / A 22.

¹¹⁸ *KrV*, B 35 / A 20.

3.3.2 *Tesis de la idealidad trascendental y de la realidad empírica en el espacio y en el tiempo*

¿Qué papel cumplen el espacio y el tiempo en el proceso del conocimiento? Para responder a esta pregunta es necesario aclarar la distinción kantiana entre “fenómeno” y “noúmeno”¹¹⁹. El fenómeno hace referencia al modo en el que las cosas se nos manifiestan y su conocimiento resulta de la unión entre la facultad de la sensibilidad y la del entendimiento. Este punto de unión es denominado por Kant como “syntesis speciosa”, “yo pienso” o “apercepción pura” y es el lugar donde acontece el conocimiento. Dicha unión procede de la siguiente manera: de los sentidos provienen unas impresiones caóticas –no ordenadas– que se “acomodan” y estructuran en las “intuiciones puras” de la sensibilidad o formas a priori, el espacio y el tiempo. Este proceso no es más que la percepción de la sensibilidad. Se entiende, de esta manera, que el espacio y el tiempo no existen fuera del sujeto, sino que son condiciones que este le impone al material que recibe de la experiencia. A su vez, los conceptos que tenemos sobre las cosas y que Kant denomina “conceptos empíricos del entendimiento” se “acomodan” en las llamadas “categorías” o conceptos puros, tales como las de causa y efecto, totalidad o limitación, entre otras. Por la unión de ambas facultades conocemos el fenómeno, “lo que aparece”. A diferencia del fenómeno, el noúmeno es la realidad tal y como es en sí misma. Esta realidad afecta a la sensibilidad y la conocemos en forma de fenómeno. El conocimiento de dicha realidad está condicionado y posibilitado por las intuiciones puras y, por lo tanto, nunca podemos conocer el noúmeno, la realidad en sí. El espacio y el tiempo son condiciones subjetivas y trascendentales, por tanto, universales, que se imponen al contenido del conocimiento, no a la realidad en sí. Condicionan lo que nosotros conocemos de la realidad; son condiciones de nuestra experiencia, pero no de las cosas.

¹¹⁹ Cf. *KrV*, B 67 / A 49.

Analizando la situación y el papel que ocupan el espacio y el tiempo en la estética kantiana se comprende que a la doctrina de Kant se la denomine “idealismo trascendental”. El espacio y el tiempo forman parte del sujeto y no del objeto y, en este sentido, son “ideales”. Al no gozar de una realidad trascendente, es decir, en sí¹²⁰, que vaya más allá del sujeto, el espacio y el tiempo no pueden ser consideradas substancias – consideración que sí haría Descartes –, sino únicamente condiciones de nuestra sensibilidad. El espacio y el tiempo no son propiedades de las cosas en sí, sino “aportaciones” del sujeto y, por este motivo, nos es imposible conocer o imaginar cómo es el noúmeno. La imaginación requiere de una representación de lo imaginado, pero las representaciones de la mente humana solo pueden darse como fenómenos, porque, según sostiene Kant, solo podemos representarnos las cosas en el espacio y en el tiempo. De este modo, cualquier acceso al noúmeno nos está vetado. En definitiva, el espacio y el tiempo tienen idealidad trascendental porque no son propiedades de las cosas en sí, sino condiciones de la sensibilidad del sujeto. Pero también se puede afirmar que el espacio y el tiempo tienen realidad empírica en el sentido de que gozan de realidad respecto a los objetos de nuestros sentidos en cuanto que condiciones de nuestra sensibilidad. Que posean realidad quiere decir que tienen validez objetiva¹²¹.

3.3.3 *¿Cómo tiene lugar la síntesis entre sensibilidad y entendimiento? El papel de la imaginación*

Los conceptos y categorías a priori son trascendentales que dependen radicalmente del juicio, esto es, de la actividad intelectual. El propio Kant se da cuenta de este abismo.

¹²⁰ Cf. *KrV*, B 45 / A 30. «Nada de cuanto intuimos en el espacio constituye una cosa en sí y que tampoco él mismo es una forma de las cosas».

¹²¹ Cf. *KrV*, B 44 / A 28.

¿Cómo se juntan con los datos sensibles de la intuición? Lo hacen gracias a la imaginación. ¿Cómo conocemos realmente el fenómeno? No basta con que lo fenoménico se nos presente, tenemos que *conocerlo* y ese conocimiento tiene lugar en la síntesis entre la facultad del entendimiento y la de la sensibilidad gracias a la mediación de la imaginación. La sensibilidad capta fenómenos complejos que deben ser *pensados* por nosotros. El entendimiento opera con conceptos empíricos y categorías o conceptos puros. Los conceptos empíricos vienen a ser una especie de definiciones generales de las cosas que conocemos. Estos conceptos son demasiado abstractos como para poder ser aplicados directamente a los fenómenos. Es necesaria una facultad que haga de intermediario. Imaginemos que queremos conocer una mesa concreta. Tenemos en el entendimiento el concepto empírico de mesa y nuestra sensibilidad capta un fenómeno de los aspectos sensibles del objeto que tenemos delante; la imaginación nos ofrece un esquema del concepto de mesa que está dotado de cierta abstracción propia del concepto y a la vez se representa en el espacio, como el fenómeno. Este esquema proporcionado por la imaginación nos permite identificar el fenómeno con el concepto correspondiente a ese fenómeno. Comparamos los fenómenos que se nos presentan con nuestros esquemas y, si concuerdan con los rasgos esenciales señalados en dicho esquema, conocemos y reconocemos el objeto que tenemos delante, en este caso, como una mesa. Si prescindieramos de un esquema los conceptos serían meros juegos lógicos vacíos de contenido y la sensibilidad nos proporcionaría fenómenos heterogéneos que no podríamos pensar. La ciencia necesita de la experiencia y, para que algo sea experiencia debe ser pensado, juzgado, por nosotros.

3.3.4 *Geometría y aritmética, espacio y tiempo*

Ante la cuestión de “¿cómo es posible la matemática pura en cuanto que ciencia?”, observamos que, si los juicios de la matemática son necesariamente sintéticos y a priori, se deberán fundamentar en las intuiciones puras de la sensibilidad para que puedan

resolverse las proposiciones geométricas y aritméticas. Kant ejemplifica con el caso de suma en el que, por mucho que analicemos los conceptos de cada número, no podremos adquirir el resultado de la suma entre ambos dado que dicho predicado no se encuentra contenido en ninguno de los conceptos de cada número ni en el concepto de suma. Por ello será necesario acudir a «la intuición, único factor por medio del cual es posible la síntesis»¹²².

La ciencia matemática está compuesta por las disciplinas de la geometría y de la aritmética –como ya apuntaba Descartes en las *Regulae*¹²³–. La geometría trata problemas universales y necesarios y la síntesis de sus proposiciones solo puede fundamentarse en una intuición a priori: el espacio. Es necesario que sea así, dado que dicho fundamento no puede tener nada que ver con el contenido de ninguna experiencia, ya que estas son particulares y contingentes. El espacio es la base sobre la que se fundamentan todos los juicios de la geometría. Algo similar sucede con la aritmética. El fundamento de la síntesis de las proposiciones aritméticas es la sucesión –que hace posible contar elementos matemáticos– y la sucesión se basa en la intuición pura del tiempo. Observamos cómo la matemática pura es posible como ciencia porque se fundamenta en las intuiciones puras de la sensibilidad, que le aseguran su carácter universal y necesario, y su certeza no depende de experiencias contingentes y particulares. La ciencia matemática puede determinar sus objetos a priori –tanto en el tiempo como en el espacio–, los cuales se encuentran en el sujeto como formas a priori de nuestro conocimiento.

Volviendo al proceso del conocimiento del fenómeno descrito con anterioridad, este resulta de las intuiciones sensibles que se acomodan en las categorías a priori del pensamiento. No podemos conocer lo nouménico y por lo tanto tampoco hacer ciencia de ello. La gran diferencia que instaura Kant reside en que el conocimiento deja de ser una captación de formas que existen en la realidad. Las formas no son una parte de la realidad que el sujeto desvela, sino que son algo perteneciente a las estructuras a priori del sujeto, que este impone sobre los datos procedentes de los sentidos. Al inicio observábamos

¹²² Cf. *KrV*, B 16 / A 9.

¹²³ Cf. *Regulae*, AT, II, 363.

cómo, para Kant, no todos los conceptos proceden de la experiencia, sin embargo, todos deben ser aplicables a esta. Tanto es así que, para que haya conocimiento, las formas a priori del sujeto deben poder aplicarse a los datos procedentes de la experiencia. Adelantemos, con Bergson, la gran consecuencia: «Kant había establecido, decimos, que nuestro pensamiento se ejerce sobre una materia desperdigada de antemano en el Espacio y el Tiempo, la *cosa en sí* se nos escapa¹²⁴, haría falta, para alcanzarla, una facultad intuitiva que no poseemos»¹²⁵.

3.3.5 *La imposibilidad de un estatus científico para la metafísica*

Conviene hacer una aproximación a las tesis planteadas en las otras dos partes de esta *Crítica*¹²⁶ –Analítica Trascendental y Dialéctica Trascendental, sobre todo a esta última– para vislumbrar los horizontes o fronteras que implican las premisas de la tesis kantiana. En la *Crítica de la razón pura*, Kant plantea tres niveles diferentes de formalidad que se dan dentro del sujeto según sus facultades: en la Estética Trascendental, Kant plantea la posibilidad de la matemática como ciencia y las formas que la posibilitan son las del espacio y el tiempo dadas por la sensibilidad; en la Analítica Trascendental, el filósofo aborda el problema de las categorías o conceptos puros del entendimiento. Por último, en la Dialéctica Trascendental, el autor contempla la posibilidad del estatus científico de la metafísica y concluye con la imposibilidad de dicho estatus; en este caso es la razón la

¹²⁴ «Kant, al afirmar una materia sensible irreductible a su forma intelectual, habría resucitado un cierto cartesianismo, él mismo “abandonado por los cartesianos”, si se hubiera instalado en él, aceptando seguir sus ritmos singulares, su movimiento y su forma propios, en lugar de declararla inaccesible como “cosa en sí”, superponiéndole la forma única de un tiempo homogéneo, ese a priori de nuestra sensibilidad». C. RIQUIER, *Archéologie de Bergson*, 64.

¹²⁵ H. BERGSON, "Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai", en *La pensée et le mouvant*, 21.

¹²⁶ Por los objetivos de este trabajo nos permitimos prescindir de toda referencia a la última parte de la *Crítica de la razón pura*, la *Doctrina del método*.

que opera con ideas trascendentales. ¿Por qué niega Kant la posibilidad de que la metafísica pueda aportar un conocimiento científico, universal y necesario? Las impresiones que nos llegan a los sentidos no son transformadas en conocimiento si no se acomodan a las formas puras y a los conceptos. Del mismo modo, las estructuras a priori de la mente, si carecen de contenido sensible, están vacías. El territorio de la verdad está acotado por el límite de la experiencia y el conocimiento humano no puede traspasar dicho límite¹²⁷ –por eso se le presentan fenómenos–, pero la pretensión de la metafísica es buscar conocimiento más allá de la experiencia. Si todo conocimiento debe y puede ser aplicado en la experiencia para ser válido, la metafísica no puede ser una ciencia. Kant denomina a esta pretensión de ir más allá de la experiencia “ilusión trascendental”. Pero, dado que el hombre siempre quiere ir más allá en lo que concierne al conocimiento, no puede evitarla; tenemos una necesidad de conocer más allá de los límites de nuestra sensibilidad. Lo que sí puede hacer el hombre es ser consciente de esta ilusión para así no otorgarle un estatus científico y no tomar por verdadero lo incognoscible.

¿De dónde nace la “ilusión trascendental”? Hemos observado cómo de la unión de la sensibilidad y el entendimiento, que trabajan con los datos que aporta la sensibilidad, surge el conocimiento. La razón es una facultad que lleva a cabo un juego puramente lógico con las categorías o conceptos puros del entendimiento, pero prescindiendo de toda relación con lo empírico. Si, como hemos observado, las categorías deben aplicarse a los datos sensibles para proporcionar conocimiento, esto supone un problema cuando la razón opera con ellas al margen de la experiencia. Al hacer la razón este juego, lo que produce son las ideas trascendentales, las cuales, al alejarse del ámbito de la experiencia, no pueden aportarnos realmente ningún conocimiento. Las ideas no son más que conceptos necesarios elaborados por la razón que no tienen correspondencia con ningún objeto dado a los sentidos. Por este motivo Kant considera peligroso un uso metafísico

¹²⁷ Muy diferentes serán para Bergson las fronteras que limitan aquello que se puede conocer como verdadero –donde la experiencia tiene lugar– y que se instauran en la dimensión irreductible de la *durée*: «después de la roca cartesiana, nos sería lícito, moviéndonos suavemente de una imagen a otra, de una tierra a otra, seguir a Kant hasta su isla. [...] Si Kant veía en la verdad una "palabra fascinante", ¿no era para apartarnos de las aguas profundas que declaraba inaccesibles? Allí, ningún aislamiento nos protegerá ya, ni nos separará de esa realidad cambiante que es el fondo oscuro del que todo procede». C. RIQUIER, *Archéologie de Bergson*, 30-31.

de la razón. ¿Cuáles son las ideas trascendentales a las que alude? Se trata de tres ideas que toda persona se forma pero que no tienen ningún correlato con la experiencia: la totalidad de la experiencia interior, el sujeto pensante o la idea de “alma”¹²⁸; la totalidad del mundo exterior, la unidad de todos los fenómenos o “mundo”; y la totalidad de todas las totalidades, el ser de todos los seres o “dios”. Nunca tenemos percepción sensible de ninguna de estas tres ideas y cuando la razón opera con estas tres ideas realmente no está conociendo nada. Si no hay correlato sensible –intuiciones empíricas– no hay contenido: son ideas o conceptos vacíos. La existencia ideal y subjetiva de estos tres conceptos no garantiza su existencia real y objetiva –como sí sucede, en cambio, con las intuiciones puras de la sensibilidad que pueden ser aplicadas a la experiencia–.

Si Kant apunta como premisa que la experiencia limita nuestro conocimiento, nada que vaya más allá de los sentidos puede ofrecer un conocimiento válido. Kant asume esta condición para su teoría del conocimiento porque parte del empirismo de Hume¹²⁹. A pesar de carecer de valor cognoscitivo, las ideas trascendentales pueden ayudar a trazar los límites de la razón y a mostrarnos lo que no está a nuestro alcance, por lo que no son inútiles. Estas ideas apuntan a las últimas aspiraciones que tiene el hombre de conocer lo absoluto y estas son buenas porque le impulsan a conocer muchas otras cosas que sí caen dentro del ámbito de su experiencia. Planteando esta tesis, Kant no niega la existencia de lo nouménico sino la imposibilidad de que nosotros tengamos un conocimiento científico –y, por lo tanto, cierto– de ello. De hecho, utilizará las ideas trascendentales de alma, mundo y dios como postulados en su *Crítica de la razón práctica* e indagará vías no científicas de acceso a ellas en la *Crítica del juicio*. Bergson, atribuye la imposibilidad

¹²⁸ Es importante hacer hincapié en la diferencia radical entre el hecho de que para Kant la idea de “alma” sea una “ilusión trascendental” y el hecho de que para Bergson sea, precisamente, el principal objeto de la intuición: «la intuición de la que hablamos se refiere, pues, ante todo a la duración interior. [...] Es la visión directa del espíritu por el espíritu». H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 27.

¹²⁹ La influencia de Hume sobre Kant es a todos conocida. Él fue el que le “despertó del sueño dogmático”. Para el objeto de estudio de este trabajo nos parece relevante subrayar cómo la intuición sensible de Kant está muy influenciada por las impresiones del empirista.

kantiana de un conocimiento cierto de lo absoluto a un problema mal planteado, es decir, en última instancia, a unas premisas erróneas:

«Era necesario mostrarle [al espíritu] que, si la forma habitual de pensar es prácticamente útil, conveniente para la conversación, la cooperación, la acción, conduce a problemas filosóficos que son y seguirán siendo insolubles, al plantearlos a la inversa. Precisamente porque se veían insolubles, y porque no parecían estar mal planteados, concluíamos que todo conocimiento era relativista y que era imposible alcanzar el absoluto. El éxito del positivismo y de kantismo, actitudes mentales que eran más o menos generales cuando empezamos a filosofar, se debió principalmente a esto»¹³⁰.

Señalábamos al inicio, y exponemos más detenidamente aquí, que la concepción que Kant tiene de la metafísica viene determinada por la filosofía de Christian Wolff. La metafísica es considerada como un conocimiento puro y racional que opera con conceptos¹³¹ y que, al no ser aplicado a ningún elemento empírico, queda desvinculado de todo objeto y se vuelve absolutamente subjetivo. La metafísica wolffiana se divide en metafísica general –ontología, que trata de la doctrina universal del ser– y metafísica especial. La metafísica especial aborda los campos de la psicología, la cosmología y la teología, que tienen correspondencia con las ideas trascendentales kantianas –alma, mundo y dios–. La metafísica wolffiana no puede partir de elementos empíricos o revelados y por eso es puramente racional. Si la metafísica –de este modo heredada– no puede ir más allá del puro ámbito de la razón y el conocimiento no puede hallar de forma válida nada que esté

¹³⁰ H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 75.

¹³¹ Estando así muy alejada de la pretensión bergsoniana de una "metafísica empírica". Cf. H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 8. Trataremos en el concepto de "metafísica empírica" en 4.3 *Ciencia y metafísica*.

más allá de la experiencia, queda condenada a no alcanzar ningún conocimiento verificable y, por lo tanto, tampoco válido.

3.3.6 *Relevancia y límites del horizonte trascendental*

Con Kant se abre un horizonte completamente nuevo: el horizonte trascendental y, con él, un dique contra el relativismo. Tanto las categorías como las intuiciones puras son estructuras subjetivas, pero, al encontrarse todo lo trascendental en el sujeto, garantizan una lectura universal de los datos del conocimiento que permite seguir hablando de verdad; por ejemplo, sobre la relación de causa y efecto. Estas estructuras son estructuras de la verdad, la cual, según Kant, se manifiesta en el juicio. Al hacer ciencia, el sujeto combina la sensibilidad con el entendimiento y el resultado que obtiene es una experiencia empírica. Pero esta experiencia empírica está muy alejada de la realidad en sí si tenemos en cuenta que, tras hacer una síntesis de los datos de la sensibilidad en el espacio y en el tiempo, el sujeto le aplica las categorías del entendimiento; por lo tanto, la experiencia es considerablemente indirecta. La ciencia solo trata sobre experiencias y no sobre la realidad en sí. Pero, dado que la ciencia no se basa en el contenido de las experiencias sino en las formas a priori común a todas ellas –espacio y tiempo–, Kant dota de universalidad y necesidad al conocimiento científico. La limitación está en que estas cualidades solo pueden referirse al mundo de la experiencia. Es inconcebible que la metafísica sea posible como ciencia ya que es impensable aplicar las categorías a los noúmenos, que ni constan de temporalidad ni ocupan el espacio. El problema de las estructuras a priori es que son angostas y tan solo sirven para justificar el conocimiento científico, por lo que no son aplicables a todos los tipos de experiencia. No yendo más allá de la experiencia tampoco la pueden abarcar toda, únicamente la experiencia empírica que encaja en esas categorías. Bergson se pronuncia sobre estas limitaciones de las categorías kantianas preguntándose si acaso «no es de extrañar que la primera [la ciencia] solo le muestre [a Kant] encuadres encajados en sus encuadres y la segunda [la metafísica]

fantasmas persiguiendo fantasmas»¹³², dado que es imposible que la realidad nouménica entre en los marcos de la experiencia del fenómeno a la que Kant restringe el conocimiento cierto. A juicio de Bergson:

«Toda la *Crítica de la Razón Pura* acaba por establecer que el platonismo, ilegítimo si las Ideas son cosas, se convierte en legítimo si las ideas son relaciones, y que la idea lista, una vez bajada del cielo a la tierra, es efectivamente, como Platón había querido, el terreno común del pensamiento y de la naturaleza. Pero toda la *Crítica de la Razón Pura* se basa también en el postulado de que nuestro pensamiento es incapaz de otra cosa que de platonizar, es decir, de fundir toda experiencia posible en moldes preexistentes»¹³³.

Si algunas realidades no entran dentro de esos moldes –lo que entendemos por categorías trascendentales–, quedan más allá de todo conocimiento posible al no ser consideradas contenido de una experiencia cierta.

3.3.7 *La separación radical entre la intuición y el intelecto*

Al partir Kant de la metafísica de Wolff, hace una separación radical entre la intuición y el intelecto. Kant solo contempla la intuición sensible, es decir, como mera recepción de los datos sensibles. De esta manera, la intuición no puede ser cognoscitiva, ya que tan

¹³² H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 220-221.

¹³³ *Ibid.*, 223.

solo es receptiva y necesita del entendimiento. Para Kant el emerger de la verdad tiene que estar en el juicio y esto supone una limitación. Toda experiencia prejudicativa, que es la base del juicio, queda apartada de la afirmación de la verdad y del alcance de la ciencia. Pero hay leyes de la experiencia que no dependen del juicio, sino que pertenecen a un nivel que está anclado en la intuición. Kant reduce dicha intuición a una captación en la que todavía no acontece el juicio y en la que, por lo tanto, no puede haber verdad. El conocer del sujeto queda reducido a algo completamente teórico y el análisis de la verdad no puede salir del campo de lo científico. Las intuiciones puras de la sensibilidad son dadas a priori, pero carecen de sentido sin un contenido que se pueda acomodar a ellas y que, gracias a las categorías del intelecto, nos lleve a un conocimiento con un valor objetivo. Solo acudiendo a la intuición pura es posible la síntesis¹³⁴. Si es verdad que los principios de la geometría son válidos en tanto que susceptibles de representación intuitiva –en la intuición pura del espacio– solo son admisibles en el campo de la matemática, considerado científico. «Si bien el predicado se halla necesariamente ligado a dicho concepto (en los juicios sintéticos a priori), no lo está en cuanto pensado en este último, sino gracias a una intuición que ha de añadirse al concepto»¹³⁵. En conclusión, el único papel que Kant concede a las intuiciones puras o formas puras a priori de la sensibilidad es el de posibilitar la recepción de los datos sensibles para la posterior elaboración del conocimiento, así como garantizar –dada su presencia en todo sujeto– la universalidad del conocimiento científico. Pero las intuiciones –formas puras de la sensibilidad–, para Kant, son meras estructuras y en ningún caso proporcionan un conocimiento nuevo por sí mismas. Tampoco son intuiciones de la esencia o rasgos de un objeto, sino mera ordenación primaria de datos sensibles. La intuición solo puede ser sensible. Kant negará absolutamente la posibilidad de una intuición intelectual –ya no pura, sino en cualquier grado o mixtura–. A diferencia de lo que sucedía con Aristóteles, con el que la intuición sensible y la intuición intelectual formaban los extremos de un juego dinámico del conocimiento en el que intermediaba el razonamiento, para Kant la intuición sensible no va más allá de su papel receptivo y no puede proporcionar una

¹³⁴ Cf. *KrV*, B 16 / A 9.

¹³⁵ *KrV*, B 17 / A 9.

profundización en la realidad. Profundización que tampoco se da auténticamente con las otras facultades, ya que el conocimiento de la realidad en sí, suprasensible y nouménica, el trasfondo último de las cosas, nos es completamente inaccesible por vía científica y, por lo tanto, no se puede afirmar ninguna verdad acerca del mismo. En palabras de Bergson, «una vez que se prescinde de los vínculos de la ciencia y la metafísica con la “intuición intelectual”, Kant no tiene ninguna dificultad en mostrar que nuestra ciencia es toda ella relativa y nuestra física toda ella artificial»¹³⁶.

3.3.8 Problemática y prospectiva en la *Crítica del juicio*

Si la *Crítica de la razón pura* trata sobre el conocimiento científico y la *Crítica de la razón práctica* pone las ideas trascendentales –alma, mundo y dios– como postulados de la moral, La *Crítica del juicio* tratará de la aproximación al ámbito del noúmeno por medios no científicos. Por ese mismo motivo, Kant hace una *crítica* y no una *ciencia* de lo bello y de lo teleológico. El placer por lo bello, que no goza de un estatus científico, sin embargo, sí tiene un carácter universal. Kant hace una distinción entre lo agradable y lo bello¹³⁷. Lo agradable es reconocido por juicios de índole particular y su fundamento se encuentra en un sentimiento privado y en el gusto singular de cada persona, por lo que no puede ser universalmente válido. Estos juicios son de tipo empírico y son absolutamente individuales. Por el contrario, los juicios de gusto sobre lo bello pueden ser afirmados por cualquier individuo, ya que implican una cualidad estética universal. Estos juicios reciben el nombre de “juicios estéticos puros”. Existe un tercer tipo de

¹³⁶ H. BERGSON, "Introducción à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 220.

¹³⁷ Cf. I. KANT, *Crítica del juicio*. Traducido por Manuel García Morente. Barcelona: Espasa, 2013, § 5, 134-136. En adelante cit. *KU*.

juicios “sobre lo bueno” que se basan en el placer producido por la utilidad del objeto dado que tienen en consideración el fin de dicho objeto y, por lo tanto, su universalidad podrá ser, en todo caso, lógica –ligada al concepto de fin– pero nunca estética. En consecuencia, el placer provocado por un objeto no puede estar basado en su utilidad, sino que el objeto placera por su pura forma en lo concerniente a los juicios de gusto. De este modo, el juicio estético puro tiene una finalidad formal o “finalidad sin fin”, es decir, libre de todo concepto¹³⁸. Esta independencia respecto del concepto y la desvinculación de un fin caracterizan a estos juicios como libres y desinteresados; son juicios meramente contemplativos, dado que la existencia del objeto les es indiferente y solo les resulta relevante el modo en el que las cualidades de dicho objeto producen placer por su forma. Lo bello –libre y desinteresado– debe ser independiente de las emociones e inclinaciones del sujeto¹³⁹; el juicio estético no se encuentra en el objeto mismo sino en el sujeto que lo experimenta. Todos los sujetos podrán asentir el juicio como si fuera objetivo, pero sin serlo y sin poder ser fundamentado por principio objetivo alguno: los juicios estéticos son universales a la par que subjetivos¹⁴⁰.

Del juicio lógico –tratado en la *Crítica de la razón pura*– el sujeto obtiene un conocimiento de su objeto al ser integrado en los conceptos –en la síntesis entre la sensibilidad y el entendimiento–. Sin embargo, el juicio estético puro no proporciona un conocimiento del objeto ya que este no puede ser determinado o integrado en ningún concepto. Dicho juicio de gusto juzga las formas sin someterlas a los conceptos del entendimiento. ¿Cuál es, entonces, el fundamento de dicho juicio? Kant sostendrá que es un concepto racional trascendental de lo suprasensible el que fundamenta el juicio de gusto. Dicho concepto es el que posibilita la simultánea subjetividad y universalidad de estos juicios; consiste en un concepto indeterminado en sí y a su vez indeterminable.

¹³⁸ Cf. *KU* § 11, 148.

¹³⁹ Nótese que en la filosofía bergsoniana la “emoción estética” es una forma de intuición y goza, por lo tanto, de un alcance cognoscitivo gracias a la contemplación de lo bello. Trataremos este aspecto en 5.10.3 “*Emoción estética*”.

¹⁴⁰ «*La necesidad de la aprobación universal, pensada en un juicio de gusto, es una necesidad subjetiva que es representada como objetiva bajo la suposición de un sentido común*». *KU* § 22, 170.

Dicho de otro modo: no se puede ni explicar científicamente, ni argumentar ni definir con precisión. Este concepto será denominado por Kant como *sensus communis aestheticus*, que nada tiene que ver con lo que se entiende generalmente por “sentido común” ni tampoco con conceptos aplicados a intuiciones por el entendimiento; no equivale al “entendimiento común”¹⁴¹. Este sentido común estético no es dado por los conceptos sino por el sentimiento y determina el gusto. La validez que tiene es universal y nace de un sentido común que es dado a priori, aunque es, a posteriori, corroborable en la experiencia. ¿De dónde nace el placer por lo bello? Kant dirá que nace del libre juego que se establece entre la imaginación en su libertad y el entendimiento en su legalidad¹⁴². Es importante comprender que, para Kant, esta concordancia es un estado idóneo del espíritu y la representación que se da en ella de las cosas no surge del pensamiento sino del sentimiento. En el artista, dada su genialidad, este juego entre las facultades espirituales le permitirá descubrir ideas estéticas para un concepto dado y la capacidad de representarlas, transmitiendo de este modo un estado de ánimo universalmente comunicable.

Señalábamos anteriormente que las categorías o conceptos puros que Kant asigna al entendimiento son angostos. Las categorías kantianas no son aplicables a los juicios estéticos, dado que estos están limitados al sentimiento. ¿No sería posible un conocimiento de lo bello más dinámico, que abordase a toda la persona y sus facultades y por el que, consecuentemente, se pudiera alcanzar alguna verdad?, ¿se podría ofrecer de este modo una fundamentación más sencilla y rica de la universalización de lo bello?, ¿ofrecen los sentimientos verdades indudables que guardan relación con la experiencia y su contenido?

¹⁴¹ Cf. *KU* §§ 20-22, 168-171.

¹⁴² Cf. *KU* § 22, *Nota general a la primera sección de analítica*, 171-175.

3.3.9 *Lo bello, lo sublime y el noúmeno*

Para Kant, la contemplación de lo bello es agradable, mientras que la de lo sublime displace al sujeto, es absolutamente grande y solo comparable a sí misma. La contemplación de lo sublime –que se da únicamente en el mundo natural– sobrepasa absolutamente las capacidades humanas. Al hacerlo, el sentimiento que provoca es de displacer, dada la desproporción entre la magnitud del objeto y las facultades espirituales. No hay idea que pueda aplicarse a la experiencia de algo sublime. Lo sublime, a diferencia de lo bello, no tiene forma ni límite, es infinito; es la belleza informe y extrema, es lo inimaginable –no representable por imágenes a su correspondiente facultad– y lo atractivo. Ya sea con respecto a nuestro intelecto o a nuestros sentidos, lo sublime supera nuestra capacidad de comprensión y de juicio. Lo bello es cognoscible, porque se limita al campo de lo fenoménico, de lo que tiene forma y es abarcable; pero lo sublime y lo nouménico –el alma, el mundo y Dios– son absolutamente inalcanzables desde las premisas del método kantiano propuestas para el conocimiento científico. El problema reside en la pretensión de explicar y comprender racionalmente las experiencias. El campo del noúmeno es inabarcable de forma absoluta, pero ¿realmente toda la realidad en sí está condenada a ocultarse tras el velo del fenómeno?, ¿es el método científico el único método legítimo de aproximación a la realidad y conocimiento de la verdad?, ¿debe estar la verdadera filosofía exenta de un lenguaje simbólico, metafórico o análogo? ¿Es posible una filosofía sobre lo que trasciende lo meramente fenoménico? ¿Se manifiesta el auténtico ser en sí de las cosas en nuestra propia experiencia –entendida de un modo integral–? Es claro que la metafísica no puede ser fuente de verdad si está restringida al método científico. La razón se adentra en el campo del noúmeno, pero se para en seco al no poder aplicarle categoría alguna que concuerde con lo que ella considera “experiencia”. En conclusión, el concepto de intuición para Kant queda reducido al campo del fenómeno, a la recepción –ni siquiera comprensión– de datos sensibles y nada tiene que ver ni con lo bello, ni con lo sublime ni con el noúmeno. Las intuiciones solas no aportan ningún conocimiento. No hay conocimiento más allá de la experiencia sensible y todo lo universal y necesario –las intuiciones puras, las categorías y los conceptos– no trascienden la subjetividad de la persona; la realidad en sí es incognoscible. Es por ello

por lo que, desde las premisas kantianas, al igual que «nuestra persona [sí] nos aparece tal como es *en sí* [...] no será así para otras realidades»¹⁴³.

3.3.10 *Recapitulación*

Las intuiciones puras (vacías) consisten en formas a priori de la sensibilidad que reciben los datos sensibles informes (intuiciones empíricas), que son la materia que suministran al conocimiento. El conocimiento resulta de la síntesis de ambas intuiciones, la cual responde a una estructura de forma-materia. Las intuiciones puras no tienen sentido si están vacías de contenido y, asimismo, dicho contenido es incognoscible si no es recibido por las intuiciones. El espacio es la intuición que ordena los fenómenos exteriores y el tiempo recibe los interiores. Para Kant, la intuición únicamente puede ser sensible y consiste en una pura receptividad. La intuición nunca aporta conocimientos intelectuales ni desarrolla juicios, sino que simplemente es receptáculo de datos sensibles. En ningún caso podrá percibir lo que es la realidad en sí y mucho menos profundizar en ella; se limita a lo fenoménico y el noúmeno queda fuera del alcance de cualquier conocimiento científico. El conocimiento intelectual solo es posible gracias a categorías abstractas. Todos los conceptos se refieren a intuiciones empíricas, ya que su objetividad está garantizada por los datos sensibles ordenados por las intuiciones puras. Bergson emitirá la siguiente acusación con respecto al conocimiento fenoménico kantiano y sus limitaciones:

¹⁴³ H. BERGSON, "Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai", en *La pensée et le mouvant*, 2012, 22.

«Todo el sentido de la *Crítica de la Razón Pura* es explicar cómo se añade un orden definido a un material supuestamente incoherente. Y sabemos qué precio hay que pagar por esta explicación: la mente humana impondría su forma a una “diversidad sensible” procedente de quién sabe dónde; el orden que encontramos en las cosas sería el que nosotros pusiéramos allí. Así que la ciencia sería legítima, pero relativa a nuestra facultad de conocimiento, y la metafísica imposible, ya que no habría conocimiento fuera de la ciencia. La mente humana queda así relegada a un rincón, como un colegial en penitencia: prohibido girar la cabeza para ver la realidad tal como es»¹⁴⁴.

Sin embargo, la pretensión bergsoniana es precisamente acusar estos límites del método científico y ahondar en el alcance que tiene la metafísica y su método correspondiente, la intuición. Por lo tanto, lo que nos interesa en esta investigación es profundizar en la posibilidad de conocer la realidad misma y de preguntarnos, con Bergson, si el conocimiento de lo absoluto no nos está vedado. Para ello ha sido imprescindible poner de relieve las premisas kantianas que Bergson, en última instancia, rechaza, ya que estas niegan que sea posible ese esfuerzo de intuición intelectual que, en realidad, sí es necesario para el conocimiento metafísico:

«He ahí lo que Kant ha sacado a plena luz; este es, a mi juicio, el servicio más grande que ha prestado a la filosofía especulativa. Definitivamente ha establecido que, si la metafísica es posible, es solo por un esfuerzo de intuición. Solo que, habiendo probado que la intuición sería la única capaz de darnos una metafísica, añadió que esta intuición es imposible»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 69.

¹⁴⁵ H. BERGSON, "La perception du changement", en *La pensée et le mouvant*, 155.

Sin embargo, como veremos cuando tratemos la intuición bergsoniana, según el autor francés no es necesario salir de las facultades de los sentidos ni de la conciencia para poder alcanzar el absoluto, porque la intuición intelectual se da en y a partir de ellos, no siendo ya esa facultad que Kant consideraría imposible dentro de la experiencia del fenómeno¹⁴⁶. Pero «si es posible llegar a la intuición por el método, y no solo por el genio, es porque él debe poder hacerle frente con nuestras facultades humanas únicamente»¹⁴⁷. En la experiencia misma podemos alcanzar un conocimiento cierto de lo en sí de las cosas, Bergson derriba esa barrera entre fenómeno y noúmeno gracias al esfuerzo de intuición, convirtiendo a la metafísica en un modo de conocimiento más experiencial y concreto que la propia ciencia de su tiempo. Veamos, por consiguiente, cómo es imprescindible profundizar en la tesis kantiana para comprender el sentido de la propuesta de Bergson que, en el fondo, no implica una oposición radical:

«La metafísica bergsoniana no es un retorno retrógrado a la época precrítica, pues Kant [...] solo puede plantear lo absoluto como separado (cosa-en-sí) postulando una intuición arquetípica que lo captaría, y que lo debe retener como posibilidad (noúmeno). Otra cosa distinta es declararla fuera de alcance»¹⁴⁸.

En resumen, no hay Bergson sin Kant y el valor del bergsonismo, entre otras cosas, es también rescatar la pertinencia del criticismo kantiano que vislumbró la posibilidad de una intuición distinta que sirviera como método metafísico, aunque después la rechazara

¹⁴⁶ «No es necesario, para llegar a la intuición, transportarse fuera del dominio de los sentidos y de la conciencia. El error de Kant fue creerlo». H. BERGSON, "L'intuition philosophique" (1911), en *La pensée et le mouvant*, 141.

¹⁴⁷ C. RIQUIER, *Archéologie de Bergson*, 155.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 160.

por completo. Los propios principios metafísicos de Bergson disuelven una serie de, en realidad, falsos planteamientos heredados tras las *Criticas*.

4 Análisis de la filosofía de Henri Bergson en torno al concepto de intuición:

A) Principios metafísicos

4.1 La duración real

El intelecto objetualiza los fenómenos y los representa en el espacio homogéneo. De todas las realidades susceptibles de sufrir este proceso, la que más preocupa a Bergson es el tiempo. Tendemos a concebir el tiempo en el espacio, esto es, como una yuxtaposición estática de instantes. Este tiempo homogeneizado no es realmente una propiedad de las cosas ni un fondo sobre el que se van acumulando, sino más bien un esquema que tendemos a elaborar de cara a nuestra acción sobre la materia. El tiempo real no puede representarse espacialmente salvo una vez que ya ha acontecido. La única imagen que nos ofrece el tiempo se la ofrece a la conciencia que lo intuye. Este tiempo verdadero, objeto principal de la intuición, es la duración (*durée*): «solo conocemos sucesiones de estados de conciencia. La duración no es, pues, un medio en el que se realizaría la sucesión, es la sucesión misma»¹⁴⁹. Percibimos los fenómenos externos según esta sucesión porque los percibimos en nosotros, en una compenetración continua e indivisible que se nos da en forma de estados psicológicos. Los conceptos son “momentos” de la vida interior, de la vida de la conciencia, son instantáneas que tomamos sobre la duración y de las que se sirve nuestra inteligencia. La ciencia no capta originalmente la vida de la conciencia porque su método es analítico y no intuitivo. La duración es también definida

¹⁴⁹ H. BERGSON, "Leçons de métaphysique", en *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, 412.

por Bergson como la captación del espíritu por el espíritu o como la conciencia subjetiva que tiene el yo de todas sus intuiciones¹⁵⁰. Con todas estas indicaciones, Bergson pretenderá incidir en la naturaleza fluyente de la vida de la conciencia –en oposición a las representaciones artificiales que hacemos del mundo y que solo cobran sentido cuando nos referimos a su dimensión material–.

En el debate de abril de 1922, que tuvo lugar en el Collège de France, Einstein afirmó que «el tiempo de los filósofos no existe»¹⁵¹. Esta sentencia fue una respuesta a la defensa que trataba de hacer Bergson del estatuto de la filosofía y de su crítica al reduccionismo científicista. El tiempo, como él lo entendía, nada tiene que ver con el tiempo de los relojes. Los instrumentos que representan sus mediciones con números no pueden expresar la verdadera naturaleza del tiempo. Esto no quiere decir que la ciencia no pueda pronunciarse sobre el tiempo, sino que solo puede establecer teorías físicas, que no encierran toda la verdad acerca del tiempo; la filosofía tiene algo más que decir. Meses más tarde, fruto del famoso debate, Bergson publica *Duración y simultaneidad*¹⁵². Según Canales:

«Lo que [Bergson] criticaba en *Duración y simultaneidad* eran los intentos de Einstein por “elevar una representación matemática a la realidad trascendental” y por negarse a ver que su redefinición del tiempo no era “más

¹⁵⁰ Los términos “espíritu”, “conciencia” y “duración” terminan por identificarse en Bergson. Sin embargo, al incidir en algún aspecto de su naturaleza es preciso establecer distinciones entre ellos. Así, “espíritu” se entiende por oposición a “materia”, se denomina “conciencia” al espíritu en virtud de que este es capaz de intuir y la “duración” hace referencia al puro fluir de la conciencia en su dimensión temporal. De esta manera, el yo, la vida interior, pertenece al ámbito de lo espiritual, su modo de conocimiento es la intuición y su forma de ser es temporal y por lo tanto dinámica. Lo estático es –en la vida de la conciencia–, para Bergson, una representación ilusoria.

¹⁵¹ J. CANALES, *El físico y el filósofo*, 35.

¹⁵² Cf. H. BERGSON, *Durée et simultanité: à propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.

que una convención, por más que fuera necesaria para preservar la integridad de las leyes físicas”»¹⁵³.

Lo que a Bergson le preocupaba era establecer una distinción clara entre los convencionalismos de las ciencias y las realidades a las que hacían referencia. Estas convenciones terminaban por concebir erróneamente el tiempo como algo análogo al espacio. Si para Bergson el tiempo verdadero es la *durée*, esto es, la conciencia intuitiva, entonces no puede tratarse de una realidad de la misma naturaleza que el espacio. La duración es la sustancia del yo,

«la continuidad indivisible e indestructible de una melodía donde el pasado entra en el presente y forma con él un todo indiviso, el cual queda indiviso y hasta indivisible, a pesar de lo que en ello se añade a cada instante, o más bien merced a lo que en ello se añade. Tenemos intuición de él; pero tan pronto como buscamos una representación intelectual, alineamos sucesivamente unos estados, llegando a ser distintos, como las perlas de un collar, y necesitando entonces, para retenerlos juntos, un hilo que no es ni esto ni aquello, nada que se asemeje a las perlas, nada que se asemeje a cualquier cosa que sea, entidad vacía, simple palabra. La intuición nos da la cosa, cuya inteligencia toma solamente la transposición espacial, la traducción metafórica»¹⁵⁴.

Esta duración, que se da originariamente en la conciencia, que es la conciencia, atraviesa todo el espesor del ser. Todo el ser es temporal en tanto en cuanto la realidad es cambiante

¹⁵³ J. CANALES, *El físico y el filósofo*, 110.

¹⁵⁴ H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 76.

y, además, los conceptos o definiciones que establecemos sobre esta son fotografías o “solidificaciones” de la misma. Dado que la intuición tiene la capacidad de seguir el movimiento de lo vital sin congelarlo –puesto que es una continua familiarización con este, un constante contacto con la experiencia– conocer lo real consiste en intuirlo. El tiempo

«¡es la única esencia de un ser cuya esencia entera es cambiar! Es, pues, todo el ser, hasta su raíz y su ipseidad, lo que se toma. En otros términos: el ser no tiene otro modo de ser que llegar a ser, es decir, precisamente, ser no siendo, ser un Ya-no-ser o un Todavía-no»¹⁵⁵.

Así, siendo el tiempo esencial al ser, la duración será propia de todos los grados del ser. Es decir, la esencia misma de la realidad es móvil y necesita de un método de conocimiento que respete esa movilidad. Y, en efecto, «cuanto más nos habituamos a pensar y a percibir todas las cosas *sub specie durationis*, tanto más nos sumergimos en la duración real»¹⁵⁶. El cambio de las realidades exteriores a la conciencia implica una sucesión que solo es captada por una conciencia que rememora e integra. Entre lo extramental y la conciencia se establece una continuidad. Podría dar la impresión de que la conciencia nada puede asir de una realidad que cambia constantemente, pero es precisamente su naturaleza dinámica la que le permite adquirir conocimiento. Bergson, no escinde el papel cognoscitivo de las sensaciones del de la conciencia, puesto que cree que el error de una metafísica mal planteada es precisamente el de «salir de la esfera del cambio y elevarse por encima del tiempo»¹⁵⁷. El tiempo no es una forma abstracta y vacía impuesta a los fenómenos, sino la ley misma de la vida de la que tomamos conciencia

¹⁵⁵ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, Durham ; London, Duke University Press, 2015, 49.

¹⁵⁶ H. BERGSON, "La perception du changement", en *La pensée et le mouvant*, 176.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 156.

cuando estamos viviendo¹⁵⁸. Por ello, la “esencia” de las cosas no tiene una existencia allende la experiencia que tenemos de las mismas, sino que se da en su propio *estar siendo*. Esta sintonía con el ser dinámico de las cosas, entre nuestra duración y la duración de las cosas, o entre nuestra duración y la conciencia que tenemos de la misma, es lo que entiende Bergson por intuición:

«nuestra duración puede sernos presentada directamente en una intuición, que nos puede ser sugerida indirectamente por imágenes, pero que no podría (si se deja a la palabra concepto su sentido propio) encerrarse en una representación conceptual»¹⁵⁹.

Bergson hace una clara crítica a la teoría del conocimiento como representación. Esta última siempre es un a posteriori del conocimiento que se posa sobre diferentes momentos de lo real pero que no termina de captar su movilidad y vitalidad.

«¿Cómo, manipulando símbolos, fabricaréis realidad? El símbolo responde en esto a los hábitos más inveterados de nuestro pensamiento. Nos instalamos ordinariamente en la inmovilidad, donde hallamos un punto de apoyo para la práctica, y pretendemos con ella recomponer la movilidad»¹⁶⁰.

Pero la duración no se puede recomponer una vez fragmentada. Los estados de conciencia, que no son en verdad “estados”, sino un continuo fluir, solo se captan en su

¹⁵⁸ Cf. H. BERGSON, "Compte rendu des «Principes de métaphysique et de psychologie» de Paul Janet", en *Mélanges*, 392.

¹⁵⁹ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 188-189.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 204-205.

acontecer. El pasado coexiste con el presente y, en esta coexistencia, no existe verdaderamente "sucesión". Todo se presenta a la conciencia como una realidad heterogénea.

4.2 La percepción y el recuerdo en *Materia y Memoria*: el reconocimiento atento

Cuando conocemos, toda la duración, toda la conciencia de la persona –toda la memoria¹⁶¹– viene a posarse sobre lo presente y nos ofrece una imagen. Esta imagen, cuando se absolutiza, pertenece al ámbito de la ciencia y entonces cae bajo un sistema idealista¹⁶². Sin embargo, la misma imagen, cuando es concebida en relación con el cuerpo sobre el que se regula, pertenece ya al ámbito de la conciencia y entra en un sistema realista¹⁶³. Desde este segundo planteamiento, Bergson tratará, en *Materia y memoria*, de desarrollar su teoría del reconocimiento, que consideramos un punto clave de nuestra investigación y desde la que se comprende la tesis de la atención a la vida.

Como veremos a lo largo de este trabajo, para Bergson la «conciencia significa acción posible»¹⁶⁴ sobre las cosas. Esta premisa fundamenta toda su teoría del conocimiento y viene a significar que la percepción, de forma natural, está orientada a un discernimiento

¹⁶¹ Es importante señalar, por el momento, que Bergson identifica la *duración* –que es el horizonte de conciencia– con la *memoria pura*, dado que esta comprende el pasado, el presente y el futuro. Profundizaremos en ello a lo largo de este epígrafe. De ahora en adelante, al utilizar el término *memoria* sin añadir ninguna especificación nos estaremos refiriendo a la *memoria pura*.

¹⁶² En el sentido de caer bajo un sistema de ideas. Cuando nos referimos a Bergson como realista hacemos alusión a la defensa que hace de la capacidad cognoscitiva que tiene el hombre de conocer las cosas en sí –mediante un acceso directo a lo real– y no solo sus representaciones conceptuales o sus notas exteriores.

¹⁶³ Cf. H. BERGSON, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 21.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 50.

práctico. Cuando conocemos, nuestra actitud natural y automática es la de rescatar datos de la memoria que nos puedan ser de alguna utilidad para la vida práctica. Cuando esos datos vienen a aplicarse sobre las cosas que percibimos, generan una imagen que se nos ofrece a la conciencia en forma de representación conveniente a los fines con los que nos disponemos a priori frente a la realidad. El problema es, para Bergson, que «una vez establecida esta traducción, el original palidece»¹⁶⁵. Y es ese original lo que Bergson va a tratar de rescatar, pero volveremos sobre este punto más adelante¹⁶⁶. Por el momento podemos identificar en el acto de conocimiento dos facultades que interactúan para ofrecernos una imagen. Por un lado, la percepción sensible e inmediata, perteneciente al cuerpo y abierta al mundo exterior. Por el otro, los recuerdos o la memoria que, apelados por las sensaciones, acuden a actualizarse en el presente. Para Bergson, una percepción pura, sin memoria que la acompañe, coincidiría completamente con su objeto y nos ofrecería un conocimiento nítido de la materia, tocando realmente su realidad. Sin embargo, la percepción nunca se da de esta manera porque no vivimos jamás en lo instantáneo, ya que nuestra conciencia individual siempre viene a aportar algo sobre la percepción. En este sentido, como seres insertos en el tiempo y el presente puro no existe para nosotros: vivimos durando. Si no se da la percepción pura —es decir, separada de la memoria—, no conocemos la materia íntegramente, no conocemos todo lo que hay en ella —aunque ya se dé todo en ella— es decir, que «la materia no puede ejercer poderes de otro tipo que los que vemos en ella. No tiene ninguna virtud misteriosa, no puede ocultar ninguna»¹⁶⁷. Si lo hiciera, podríamos hallar en ella el principio del espíritu y reducir así la conciencia a sus componentes materiales. Pero esta reducción es imposible: entre la percepción y el recuerdo existe una diferencia de naturaleza, «hay en la percepción algo que no existe en grado alguno en el recuerdo, una realidad captada intuitivamente»¹⁶⁸. Este hecho demuestra, por un lado, la existencia del mundo extramental

¹⁶⁵ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 61.

¹⁶⁶ A este respecto, resulta fundamental comprender el papel de la *imagen mediatriz* para Bergson. Ver 4.10 *La "imagen mediatriz"*.

¹⁶⁷ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 75.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 79.

independientemente de la conciencia –para Bergson no es posible la imagen sin objeto–. Por el otro, dada esta diferencia y la relación que se establece entre memoria y percepción, el espíritu debe ser forzosamente algo independiente de la materia. Son dos principios irreductibles el uno al otro. Sin embargo, como acusamos en nuestro estar en el mundo, siempre se dan de forma mixta en una relación constante, nunca aisladamente o en estado puro.

En el último capítulo de *Materia y memoria* Bergson se detiene a analizar la relación entre materia y espíritu: «el cuerpo, siempre orientado a la acción, tiene por función esencial limitar, en vista a la acción, la vida del espíritu»¹⁶⁹. Tal vez esta afirmación exprese como ninguna otra la relación materia-espíritu. La materia limita al espíritu, lo frena, pero también lo impulsa: la materia es la condición de posibilidad para que el espíritu se encarne y la vida tenga forma y, si el espíritu quiere expresarse, deberá atravesarla. A este respecto apuntaremos que no existe arte sin materia, pero que el espíritu que este expresa no puede reducirse a sus componentes materiales de forma análoga a como nuestro espíritu, para Bergson, trasciende los límites del cuerpo. Abordaremos esta cuestión en diferentes momentos a lo largo de esta investigación¹⁷⁰. Por el momento nos basta recoger las grandes aportaciones de *Materia y memoria*. A saber: que la materia es independiente del espíritu, pero ambos coexisten en colaboración y tensión constantes; que ni la memoria ni la percepción son facultades puras, sino que la primera viene a insertarse en la segunda y eso es lo que entiende Bergson por conocimiento –conocer es reconocer–; y, por último, que la memoria del cuerpo –orientada a la acción– se distingue de la memoria pura o duración, que es la única capaz de ofrecernos una aprehensión consciente de lo singular. Si la memoria pura o duración es el principio mismo del conocimiento para Bergson, y la aprehensión que la caracteriza se da de forma eminente en la actitud estética propia de los artistas, será también la clave para abordar la cuestión del

¹⁶⁹ *Ibid.*, 199.

¹⁷⁰ Ver 5.4 *¿Qué es la facultad estética?*, 5.6 *La naturaleza dualista de la obra artística*, 5.8 *La creación artística en Bergson: el “espíritu de finura”* y 5.9 *Participación del arte en el ser mediante la creación*.

conocimiento intuitivo en la experiencia estética como vía privilegiada de acceso a la realidad.

Volviendo a la teoría del reconocimiento, Bergson dirá que lo hay de dos tipos en función de los dos tipos de memoria que son teóricamente independientes la una de la otra, aunque luego se den, en acto, mezcladas¹⁷¹. Por un lado, existe una memoria biológica que nace de nuestros hábitos motrices y nos ofrece imágenes objetivas. Esta memoria funciona por repetición y pertenece a la experiencia meramente pragmática y nos ayudaría, por ejemplo, a distinguir los sonidos que percibimos. La conjugación entre la memoria del cuerpo y la percepción simple nos ofrece un reconocimiento automático y, en cierto sentido, distraído. Por otro lado, está la memoria pura o lo que Bergson entenderá por duración. Esta memoria comprende presente, pasado y futuro en forma de recuerdos subjetivos o personales¹⁷². Cuando estos recuerdos vienen a insertarse en las percepciones, ayudan a profundizar en el objeto percibido, ofreciéndonos un reconocimiento atento y consciente de la realidad. Gracias a ella, según ejemplifica Bergson, no solo distinguiríamos los sonidos, sino que comprenderíamos el significado de las palabras –mediante el reconocimiento, asociamos su dimensión material al contenido de nuestra conciencia–. Es decir, que esta memoria está dotada de un carácter interpretativo por el cual los recuerdos vienen a recubrir las percepciones brutas. Ni las percepciones generan ideas ni tampoco se les puede asociar una idea, puesto que no hay una equivalencia idea-percepción; sin embargo, es toda la memoria –duración– la que viene a insertarse en lo percibido, toda la persona –con todo el contenido de su conciencia– la que atiende a la realidad que se le presenta. No hay ya una selección pragmática de los recuerdos, sino que toda la personalidad –todo el yo con su memoria y con todo lo que constituye su conciencia– se posa sobre el objeto. Y, así, «prestar atención, reconocer con inteligencia e interpretar se confundirían en una única y misma

¹⁷¹ Cf. H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 83-96.

¹⁷² Aquí se nos presenta una aparente paradoja al referirnos al presente y al futuro en forma de recuerdos. Paradoja que se disuelve cuando se entiende que la memoria, para Bergson, inserta siempre algo del pasado en el presente y se proyecta hacia el futuro en un acto intuitivo, porque para ella no existen estados de conciencia aislados.

operación»¹⁷³ y la duración sería el principio mismo del conocimiento intelectual, del conocimiento verdadero. Pero hemos dicho, con Bergson, que estas dos memorias solo existen separadas teóricamente. Y es, precisamente, la colaboración entre ambas la que nos ofrece una percepción distinta de las cosas. Si no fuera por la memoria motriz o biológica, de hecho, perderíamos nuestro punto de anclaje en el presente al carecer de referencias espaciales. La primera memoria nos ofrece un cuadro formal que se ve constantemente enriquecido por la memoria pura. De esta manera «nuestra percepción distinta es verdaderamente comparable a un círculo cerrado, en el que la imagen-percepción dirigida sobre el espíritu y la imagen recuerdo lanzada en el espacio corren una detrás de la otra»¹⁷⁴. Cuerpo y espíritu se alimentarían mutuamente. El primero, sin el segundo, nos haría vivir en un continuo presente –parecido al de la experiencia animal regida por el instinto– el espíritu sin el cuerpo estaría repleto de recuerdos estériles, faltos de una herramienta de contacto con la realidad que los evocara.

El presente real, entonces, está compuesto –para nosotros, que tenemos conciencia– de pasado y futuro, por lo que no puede ser un instante matemático, sino que «ocupa necesariamente una duración»¹⁷⁵; el presente es toda la memoria en tanto que se va actualizando. Bergson acusa el contraste que se da entre el hecho de que afirmamos fácilmente la existencia de esos recuerdos que salen a la luz y de los que nos hacemos conscientes cuando hay una percepción que los actualiza –en tanto que vivimos pendientes de la acción posible– y el hecho de que, sin embargo, no nos es tan evidente la existencia de la memoria pura, esto es, la existencia del pasado, de los recuerdos y de toda la vida del espíritu. Dirá a este respecto que «nuestra vida psicológica anterior existe para nosotros más aún que el mundo exterior, del que no percibimos más que una muy

¹⁷³ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 129.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 113.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 152.

pequeña parte, mientras que al contrario utilizamos la totalidad de nuestra experiencia»¹⁷⁶, de esta manera, todo nuestro yo viene a posarse sobre lo que conocemos.

Bergson recurre a los dos tipos de memoria para tratar el problema de la existencia de las cosas de la experiencia. «La existencia parece implicar dos condiciones reunidas: 1º la presentación a la conciencia, 2º la conexión lógico o causal de lo que es así presentado con lo que le precede y le sigue»¹⁷⁷. O, dicho de otra manera, «la existencia, en el sentido empírico de la palabra, implica siempre a la vez, pero en grados diferentes, la aprehensión consciente y la conexión regular»¹⁷⁸. La primera corresponde a la memoria pura –duración– y la segunda a la memoria motriz –biológica–. Ambas se dan de manera complementaria. La aprehensión consciente ofrece a la conciencia una presentación inmediata y perfecta de su objeto, es decir, una intuición; nace de las imágenes-recuerdos que constituyen toda nuestra duración, por lo que es coextensiva a nuestra conciencia. Se trata de «una memoria completamente contemplativa que no aprehende más que lo singular dentro de su *visión*»¹⁷⁹. Esta aprehensión de lo singular es lo que tratará de reivindicar Bergson a lo largo de su filosofía, otorgándoles a los artistas, en virtud de su actitud estética, la capacidad de llevarla a cabo de forma natural¹⁸⁰. Es también el objeto principal de nuestra investigación, puesto que nos interesa profundizar en el cocimiento intuitivo como forma privilegiada de atención a la vida, por medio del cual la conciencia capta la esencia de las cosas –entendida como lo particular de cada una de ellas–, sus cualidades y diferencias. Por otro lado, la memoria motriz tiende a la acción e «imprime la marca de la generalidad»¹⁸¹ en ella, ya que percibe las semejanzas entre las cosas con el objetivo de orientarse hacia fines pragmáticos. Ambas memorias son como dos

¹⁷⁶ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 162.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 163.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 164.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 173.

¹⁸⁰ «El arte siempre aspira a lo individual». Cf. H. BERGSON, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France, 2016, 501.

¹⁸¹ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 173.

corrientes que confluyen en una especie de conocimiento intermedio que, ni percibe del todo lo individual, ni concibe un género puro. El conocimiento habitual que tenemos de las cosas consiste siempre en este mixto que termina por aplicar esas ideas generales – que son en el fondo reducciones o destilaciones de la experiencia– a las realidades se nos presentan.

4.3 Ciencia y metafísica

Llegados a este punto es necesario perfilar aún más las distinciones que se establecen entre ciencia y metafísica, pero también comprender la relación que se da entre ambas. Podría parecer que Bergson ensalza la filosofía y condena a la ciencia. Nada más lejos de su pensamiento, puesto que no solo era un gran conocedor de la ciencia de su época, sino que consideraba fundamental la colaboración entre ambas disciplinas. Bergson no cree que la metafísica sea superior a la ciencia positiva, sino que piensa que las dos «son, o que pueden llegar a ser, igualmente precisas y ciertas. Una y otra tratan sobre la realidad misma»¹⁸². Tanto la ciencia y como la metafísica se refieren a la realidad, pero difieren entre ellas en método y en objeto. Mientras que a la ciencia le corresponde por objeto la materia, la metafísica se encarga del espíritu, «una fuerza que saca de sí más de lo que contiene, que da más de lo que tiene»¹⁸³. Sin embargo, ambas son complementarias y por lo tanto deben ser colaborativas. A cada cual se le reconoce su legitimidad cuando se la sitúa en el ámbito que le corresponde, siendo posible entre ambas siempre un punto de diálogo, puesto que «coincidirán en la experiencia»¹⁸⁴. Teniendo en cuenta estas

¹⁸² H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 43.

¹⁸³ H. BERGSON, "Life and consciousness" (1911), en *Mélanges*, 930.

¹⁸⁴ H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 44.

características, las complicaciones epistemológicas empiezan a surgir cuando o no se respeta el método, o la disciplina en cuestión no se atiene a su objeto o pretende desvincularse completamente de la experiencia¹⁸⁵.

En lo que compete a la ciencia, su papel es el de observar hechos particulares, constatar causas y establecer leyes, elaborando fórmulas que den cuenta de dichos descubrimientos. En este sentido, «se puede decir que la necesidad o el espíritu de simplificación es el espíritu científico por excelencia»¹⁸⁶. Pero la necesidad es la condición natural de la materia, no del espíritu. Todo lo que nace verdaderamente del espíritu, cayendo en el ámbito de lo real, es imprevisible. Por este motivo, la ciencia, que trabaja con fenómenos, no puede adentrarse completamente en el ser de las realidades espirituales, porque no puede reducirlas a leyes. El espíritu implica, en Bergson, vida y creatividad, y por ello se opone radicalmente a la necesidad. Para trascender el fenómeno positivo, deberemos recurrir a la metafísica, cuyo objeto es «el conocimiento de la esencia¹⁸⁷ última de las cosas»¹⁸⁸. Para establecer leyes, la ciencia abstrae de la experiencia aquello que encuentra de común en todas las cosas. Sin embargo, de lo que realmente parte es de «un continuo que fluye y de donde sacamos a la vez términos y relaciones y que es, además de todo esto, fluidez, esto es, el único dato inmediato de la experiencia»¹⁸⁹. De este movimiento de la experiencia lo único que puede retener la ciencia es lo que «recorta en el espacio,

¹⁸⁵ La experiencia, para Bergson, se construye a partir de la temporalidad del yo y su modo específico de conocimiento es la intuición. Profundizaremos más en el concepto de *experiencia* en el epígrafe 5.2 *¿Qué es la experiencia?*

¹⁸⁶ H. BERGSON, *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, 21.

¹⁸⁷ Advirtamos que el conocimiento de las esencias, en Bergson, nunca tiene un sentido racionalista y se aleja de la concepción platónica de esencia para acercarse –salvando las distancias– a la aristotélica. Dentro de ella, en lo que se refiere a la experiencia estética, Bergson estaría más próximo a una comprensión de la esencia como substancia primera, esto es, como lo constitutivo de cada ente, y más alejado de entender la esencia como substancia segunda –lo que vienen a ser los conceptos generales, propios del conocimiento científico–. Desde este planteamiento de la “esencia” cobra sentido la búsqueda bergsoniana de una “metafísica empirista”.

¹⁸⁸ H. BERGSON, *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, 31.

¹⁸⁹ H. BERGSON, *Durée et simultanéité*, 64.

homogéneo, mensurable, visual»¹⁹⁰, las “instantáneas” que toma de él y que luego recompone. Esto es así porque, repetimos, la ciencia solo opera exitosamente en el ámbito de la materia. Y, como la materia es susceptible de ser utilizada, manipulada y reorganizada, el modo operativo de la ciencia estará, para Bergson, orientado a un fin pragmático. Esta manera de proceder no puede aplicarse al mundo del espíritu. Al hacerlo, se estaría extrapolando el método de la ciencia a un ámbito que le excede y que no le corresponde, porque es inadecuado a su naturaleza. Cuando aplica sus métodos al estudio del espíritu, la ciencia,

«construye una representación espacial de la vida interior, extendiendo a su nuevo objeto una imagen que conserva del antiguo, de donde se siguen los errores de una psicología atomística, que no tiene en cuenta la penetración recíproca de los estados de conciencia»¹⁹¹.

Esta “penetración recíproca” de los estados de conciencia de la que habla Bergson hace referencia a la multiplicidad cualitativa y heterogénea en la que estos estados se nos presentan. Esto quiere decir que la conciencia no funciona a modo de un fondo homogéneo en el que esos estados van aconteciendo, sino que estos tienen una unidad continua que fluye, dotada de vitalidad y movimiento, que suscita un modo de relación con la misma que es radicalmente opuesto a aquel al que nos invita la materia. De esta manera, Bergson entenderá que la metafísica es el modo por excelencia de penetrar en el ámbito del espíritu, en la continuidad de los estados, que él denomina “duración”. La metafísica no se encargará de un plano independiente y ajeno a la experiencia, puesto que su objeto será la experiencia misma. Partirá de lo real al igual que la ciencia, pero no se contentará con establecer leyes, porque tratará de ampliar el ámbito de la razón a través de un contacto directo con las cosas mismas. Bergson quiere superar la antigua

¹⁹⁰ *Ibid.*, 30.

¹⁹¹ H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 334.

concepción de la metafísica para fundar una metafísica nueva, una “metafísica empírica” que capte en la experiencia misma la esencia de las cosas:

«La metafísica [antigua] fue conducida a investigar la realidad de las cosas por encima del tiempo, más allá de lo que se mueve, y de lo que cambia, fuera, por consiguiente, de lo que nuestros sentidos y nuestra conciencia perciben. Desde entonces no podía ya ser más que un arreglo poco más o menos artificial de conceptos, una construcción hipotética. Pretendía rebasar la experiencia, en realidad no hacía más que sustituir a la experiencia moviente y plena, susceptible de una profundización creciente, llena de revelaciones, por un extracto fijo, desecado, vaciado, un sistema de ideas generales abstractas, sacadas de esta misma experiencia o más bien de sus capas más superficiales»¹⁹².

Los conceptos generales son representaciones que, si bien tratan de plasmar la experiencia, no deberían gozar de una independencia plena de la misma. Y, si se independizan, harán referencia a lo posible, pero no a lo real. En estos conceptos no se da, para Bergson, el conocimiento en primera instancia. La unidad del yo es tal que ya hay una presencia de la conciencia en la percepción de los sentidos¹⁹³. Y, «si bien la metafísica nada tiene de común con una generalización de la experiencia, no obstante, podría definirse como la *experiencia integral*»¹⁹⁴. Por un lado, en virtud del pensamiento comprendido como algo integral y, por otro, porque entre experiencia y conciencia se

¹⁹² H. BERGSON, "Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai", en *La pensée et le mouvant*, 8.

¹⁹³ Dado que la intuición es conocimiento, implica a la conciencia. Y, por lo tanto, no se puede reducir la percepción a un mero conjunto de impresiones. Ahí radica, precisamente, el papel de la memoria. A este respecto, repetimos, percepción y memoria siempre se dan juntas.

¹⁹⁴ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 227.

establece una simpatía, podemos conocer lo absoluto, aunque de forma incompleta¹⁹⁵. Volviendo al pensamiento integral, Bergson hace una distinción –a estos efectos fundamental– entre pensamiento y entendimiento¹⁹⁶: el entendimiento es una facultad del pensamiento, que lo desborda. La inteligencia, entendida de un modo científicista, se identifica con el entendimiento –en ocasiones nombrado por Bergson “intelecto”¹⁹⁷–, caracterizándose por el desarrollo de leyes orientadas a un fin práctico. «La metafísica de la mayoría de los metafísicos no es sino la ley misma del funcionamiento del entendimiento, el cual es una facultad del pensamiento, pero no el pensamiento mismo»¹⁹⁸. El pensamiento integral debe tener en cuenta toda la experiencia y lo que todas sus facultades captan de la misma. La experiencia integral se da en la conciencia en forma de “duración”: «lejos de regular el objeto sobre nuestro poder de conocimiento, se

¹⁹⁵ Incompleto no quiere decir, para Bergson, relativo. Cf. H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, réimpression de la 12^e éd 2013, 200.

¹⁹⁶ Consideramos necesario rescatar esta distinción para señalar, brevemente, lo erróneo de la acusación de “anti-intelectualista” que tanto recibirá el autor y que trataremos posteriormente con más profundidad. Brevemente y como apoyo a lo que sigue en el presente párrafo, apuntaremos la observación de Leszek Kolakowski al respecto de ese tipo de acusaciones: «[Bergson] nunca propuso substituir la investigación científica por una contemplación cuasimística, ni sugirió que se puedan resolver los problemas de matemáticas o de fisiología sin necesidad de razonar y experimentar, solo con la intuición de la esencia del objeto. Siempre mostró respeto y humildad ante la ciencia. No obstante, intentó separar la investigación científica de las presuposiciones metafísicas ocultas en la manera en las que esta se interpretaba, y alegó que las preguntas metafísicas tradicionales, perfectamente válidas en sí mismas, no se pueden resolver con las herramientas que la razón analítica tiene a su disposición». L. KOLAKOWSKI, *Bergson*, 59.

¹⁹⁷ Acusamos aquí una de las dificultades a la hora de analizar la filosofía de Bergson derivada del uso no siempre sistemático y unívoco de sus términos. Esto se debe a que, aunque Bergson entiende la inteligencia de un modo integral, se refiere normalmente a ella en un sentido reduccionista para poder distinguirla de la intuición –por lo que lo especificaremos cuando utilicemos el término en un sentido o en otro–. Así se lo aclara a Monsieur Gorce en una de sus cartas de 1935: «Sobre la intuición [*intuition*], tal y como yo la entiendo, usted también ha expuesto ideas que coinciden con las mías. Como explico en *La pensée et le mouvant*, he dudado largo tiempo antes de adoptar este término. Habría podido, en un momento dado, prescindir de ella; pero habría sido a costa de la claridad y de la comodidad, al atribuir a la palabra “inteligencia” [*intelligence*] o a la palabra “pensamiento” [*pensée*] dos sentidos entre los que el lector habría tenido que elegir cada vez [entendemos: el sentido integral y el sentido reducido]. Esto es, creo, lo que se ha hecho a menudo sin darse cuenta; he creído preferible hacer la elección por el lector, utilizando dos palabras diferentes». H. BERGSON, "Bergson à M. Gorce" (1935), en *Mélanges*, 1520. «La forma más acabada de la inteligencia [en el sentido reduccionista que acabamos de explicar] es la ciencia moderna [...]. La inteligencia se expresa por encima de todo en la exactitud y en la medida del paradigma científico moderno, y éste es una de las dos fuentes de la técnica». A. CORTINA URDAMPILLETA, «Sobre las dos fuentes de la técnica y de la invención en Henri Bergson». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 34, n.º 3 (1 de enero de 1970): 663-681, 665.

¹⁹⁸ H. BERGSON, *Durée et simultanéité*, 163.

tratará de descender más o menos profundamente en nosotros mismos y de regularnos sobre la cosa adoptando el nivel que nos da conocerla»¹⁹⁹.

Si filosofía y ciencia coinciden en la experiencia, afirmar que la metafísica es la experiencia integral quiere decir que ella es capaz de conservar lo originario de la experiencia –que se muestra a la conciencia– sin traducirlo en conceptos convencionales propios de la ciencia. La ciencia, por su lado, también conoce verdaderamente en su experiencia lo material, pero no es capaz de adentrarse en la vida de la conciencia y conservar a su vez lo que esta tiene de auténtico e insustituible²⁰⁰. Tanto ciencia como metafísica pueden alcanzar lo absoluto, cada una en su ámbito, lo único que exige Bergson a la ciencia es «que permanezca científica, que no se doble en una metafísica inconsciente, que se presenta [...] bajo la máscara de ciencia»²⁰¹. En cierto modo, una de las consecuencias principales del cientificismo en filosofía es la sustitución de una verdadera metafísica por una especie de idealismo incapaz de trascender las formas del intelecto y por lo tanto de entrar en la cosa misma, que se reduce así a una serie de estudios gnoseológicos autorreferenciales:

«La metafísica antigua trabajaba con conceptos vacíos en una dialéctica infinita que ponía a la inteligencia en contacto consigo misma; la nueva metafísica se apoya en una intuición que le permite hacer que la inteligencia se desborde en dirección a una experiencia propiamente metafísica, más amplia que las condiciones de posibilidad que dirigen su actuación sometiéndola a la objetividad»²⁰².

¹⁹⁹ C. RQUIER, *Archéologie de Bergson*, 95.

²⁰⁰ «Lo que hay de irreductible y de irreversible en los momentos sucesivos de una historia, eso se le escapa [a la ciencia]». H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 29.

²⁰¹ H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 71.

²⁰² C. RQUIER, "La relève intuitive de la métaphysique: le kantisme de Bergson", en F. WORMS – C. RQUIER, *Lire Bergson*, Paris, Presses Universitaires de France, 2e tirage 2013, 56.

Cuando la filosofía abandona las pretensiones categóricas, afina su atención a lo real, se vuelve flexible y fiel a lo concreto. De esta manera, no tratará de sistematizar –al modo científico–, sino de aproximarse progresivamente a la realidad partiendo siempre de la experiencia²⁰³. Bergson «considera que el sí y el no son estériles en filosofía. Lo que es interesante, instructivo, fecundo, es el ¿en qué medida?»²⁰⁴ y en qué sentido la filosofía para él no proporciona respuestas rotundas y definitivas, sino que se encarga más bien de replantear las preguntas y los términos en los que debemos profundizar en la realidad para poder penetrar en *lo en sí*. Lejos de proporcionar un pensamiento carente de rigor, lo que interesa es que la reflexión respete constantemente su objeto y vuelva una y otra vez hacia él. Esta actitud no está exenta de controversias, puesto que la propia forma de plantear el proceder filosófico implica que siempre haya un riesgo a la hora de sistematizar. Y, si bien consideramos que esto puede –potencialmente– dar lugar a una serie de antinomias, resulta necesario incidir en que lo valioso en el pensamiento bergsoniano no son las conclusiones de carácter definitivo, sino la propuesta que hace Bergson sobre la actitud que debe tener el filósofo cada vez que se enfrenta a lo real. De hecho, su pensamiento es un reclamo y replanteamiento constante, en diferentes ámbitos y planos, de esta actitud. La premisa del filósofo es la humildad frente a las cosas, la capacidad de observación, o más bien de vivencia, para captar la cualidad de lo que se le presenta, para seguir las articulaciones de lo real y, solo a partir de ellas, formar y reformular constantemente su pensamiento:

«¿Por qué iba a aceptar la filosofía una división que probablemente no se corresponda con las articulaciones de la realidad? Sin embargo, suele

²⁰³ En este sentido se da una afinidad entre Husserl y Bergson, dado que en ambos existe la pretensión de *ir a las cosas mismas*. De hecho, fue el propio Edmund Husserl el que dijo, en una conferencia celebrada por Alexandre Koyre en el *Göttingen Circle* en 1911, «nosotros somos los verdaderos bergsonianos». Cf. H. SPIEGELBERG, *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1965, Vol. II, 399

²⁰⁴ M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 70.

aceptarla. [...] Por lo tanto, se condena de antemano a recibir una solución prefabricada»²⁰⁵.

La única forma que tiene la filosofía de descartar los conceptos totalmente hechos es remitirse constantemente a la experiencia. Es evidente que a la metafísica no le queda otra opción que operar con conceptos, puesto que es la forma que tiene el pensamiento de funcionar y comunicarse –plasmándolos en el lenguaje–. De hecho, «no se trata, ciertamente, de renunciar a esta lógica ni de alzarse contra ella. Pero es necesario ampliarla, darle profundidad»²⁰⁶. A este respecto, lo que preocupa a Bergson realmente es una pérdida de matices que es consecuencia del carácter general y clasificatorio que tienen los conceptos. Por ello, establecerá una distinción entre estos “conceptos convencionales”, derivados de la comprensión científica del pensamiento, y los “conceptos flexibles”, que nacen del servicio que toma prestado Bergson a los recursos del arte y la poesía y que se adaptan mejor a la naturaleza de las cosas²⁰⁷. Para Bergson estas herramientas «nos sugieren cosas que el lenguaje no estaba hecho para expresar»²⁰⁸. Más adelante, profundizaremos en las posibilidades expresivas del contenido metafísico²⁰⁹. Por el momento, baste subrayar que la metafísica:

«no es propiamente ella misma sino cuando sobrepasa al concepto, o por lo menos cuando se libera de los conceptos rígidos y concluidos para crear conceptos hartos distintos de los que manejamos habitualmente, es decir,

²⁰⁵ H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 51.

²⁰⁶ *Ibid.*, 19.

²⁰⁷ Esta distinción remite a la que hace Pascal entre el *esprit de géométrie* y el *esprit de finesse* y que abordaremos en el epígrafe 5.8 *La creación artística en Bergson: el "espíritu de finura"*.

²⁰⁸ H. BERGSON, *Le rire*, 119-120.

²⁰⁹ Ver 5.8 *La creación artística en Bergson: el "espíritu de finura"*.

representaciones flexibles, móviles, casi fluidas, siempre prontas a modelarse sobre las huidizas formas de la intuición»²¹⁰.

Esto es así porque el lenguaje que –en opinión de Bergson– utiliza la filosofía imita más a la ciencia que al arte, cuando el filósofo debería fijarse en el artista, cuya atención a lo vital le permite captar cada sinuosidad y matiz de las realidades que pertenecen al ámbito del espíritu. Aunque pudiera parecer paradójico, el desapego que experimenta el artista frente a lo preestablecido, lo útil y lo convencional es lo que favorece que conozca con más autenticidad lo que las cosas son en sí mismas, la cualidad de lo real tal y como se presenta a la conciencia, sus datos inmediatos. “Lo real”, lo que también denominamos “la experiencia misma”, se comprende por oposición a “lo posible”. Reiteramos: no es que la ciencia no se ocupe de lo real, sino que lo hace en el campo de la materia, mientras la metafísica lo hace en el del espíritu. La realidad que es objeto de la conciencia tiene un carácter absoluto:

«Nosotros restituimos inmediatamente al espíritu humano, por la ciencia y por la metafísica, el conocimiento de lo absoluto. [...] ¡Nada de un gran sistema que abarque todo lo posible y a veces también lo imposible! Contentémonos con lo real, materia y espíritu. Pero pidamos a nuestra teoría que lo abrace tan estrechamente, que entre ella y él ninguna otra interpretación pueda deslizarse»²¹¹.

La oposición entre lo real y una parte de nuestro conocimiento la retoma Bergson de Kant, sin cuya dirección «no habría ninguna garantía de que esta materia fuera enteramente

²¹⁰ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 188.

²¹¹ *Ibid.*, 69-70.

“extra-intelectual” e independiente de nosotros»²¹². Esta oposición garantiza el carácter absoluto de la realidad. Sin embargo, esta distinción es superada cuando Bergson «rechaza el desequilibrio introducido por Kant entre lo real y nuestro conocimiento»²¹³, entre los cuales mediaba un aparente abismo que es eliminado por el conocimiento intuitivo, método por excelencia de la metafísica para Bergson. Esta es, de hecho, la cuestión clave de la aportación bergsoniana, en la que se encuentra verdaderamente el punto de inflexión con respecto a toda la herencia kantiana:

«Una de las ideas más importantes y más profundas de la *Crítica de la razón pura* es la de que, si la metafísica es posible, lo es por una visión y no por una dialéctica. [...] [Kant] ha establecido definitivamente que, si la metafísica es posible, no puede serlo sino por un esfuerzo de intuición»²¹⁴.

El método que Kant ha atribuido a la ciencia no puede trascender lo fenoménico. Sin embargo, la intuición –siempre y cuando sea intelectual– puede penetrar en la cosa en sí y, a diferencia de Kant, Bergson la considera viable como método de la metafísica. La única posibilidad de que sensibilidad e inteligencia –el pensamiento en su integralidad– tengan un alcance metafísico, es otorgar a la intuición la capacidad de romper las barreras que se interponen entre la materia del conocimiento y sus formas. Si bien «Bergson reconoce también que no habría podido arrancar la experiencia de la duración de la forma espacial que se le suele imponer si Kant no hubiera empezado por distinguir entre materia y forma del conocimiento»²¹⁵, esta distinción es una herramienta metodológica cuya

²¹² F. WORMS, «L’Intelligence gagnée par l’intuition? La relation entre Bergson et Kant». *Les Études philosophiques* 4, n.º 59 (2001): 453-64: 454.

²¹³ *Ibid.*, 457.

²¹⁴ H. BERGSON, "La perception du changement", en *La pensée et le mouvant*, pp. 154-155.

²¹⁵ C. RIQUIER, "La relève intuitive de la métaphysique: le kantisme de Bergson", en F. WORMS – C. RIQUIER, *Lire Bergson*, 50.

función es poner de relieve el hecho de que eliminar las barreras entre ambas es algo radicalmente diferente a reconocer que una se subsume en la otra. Esta subsunción de la materia a la forma es, precisamente, el riesgo que corre el intelecto cuando queda atrapado en la reflexión sobre sus propias condiciones –categorías o formas–, cuando la metafísica se reduce a epistemología y pierde las referencias que la hicieron brotar y que solo puede recuperar en el contacto con la experiencia. Estas barreras se superan en la intuición, ya que para la renovación de la metafísica buscada por Bergson²¹⁶ ya no es relevante la separación entre el contenido del pensamiento y la manera en la que se presenta a la conciencia –puesto que se da una identidad entre ambos en virtud del hecho cognoscitivo, pero no una sumisión del primero al segundo, ni viceversa–. Esta distinción solo se explicita en la conceptualización, en la que media una distancia entre el objeto y su representación.

En lugar de traducir la experiencia misma en conceptos artificiales, la metafísica debe buscar una visión directa del espíritu gracias al método de la intuición.

«[El metafísico] debe penetrar en el interior de las cosas; y la verdadera esencia, la realidad profunda de un movimiento, nunca puede revelársele mejor que cuando realiza el movimiento él mismo, cuando todavía lo percibe desde el exterior como todos los demás movimientos, pero también lo capta desde el interior como un esfuerzo, del que solo era visible la huella»²¹⁷.

²¹⁶ A este respecto resulta esclarecedora la aportación de Heidegger: «La metafísica de la Edad Moderna reposa en parte sobre el entramado materia-forma acuñado en la Edad Media, que ya solo recuerda a través de los nombres la ahora ya sepultada esencia del *eidōs* y la *hylē*. Y así es como la interpretación de la cosa según la materia y la forma –ya sea manteniéndose bajo la formulación medieval o volviéndose kantiano-transcendental– se ha vuelto completamente habitual y se da por supuesta». M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte = Der Ursprung des Kunstwerkes*, editado por H. Cortés y A. Leyte, Madrid, La Oficina Ediciones, 2016, 43. El dualismo bergsoniano –en el que profundizaremos en el epígrafe que lleva este nombre– permite comprender la verdadera naturaleza de este entramado, aparentemente olvidada por la metafísica moderna –que ya no es metafísica, sino epistemología–. Si para Bergson ambos términos del binomio son indistintos en el acto cognoscitivo de la intuición –instrumento de la metafísica–, es porque su separación corresponde a la reflexión sobre las condiciones del conocimiento –cuyo instrumento es la conceptualización y el análisis–.

²¹⁷ H. BERGSON, *Durée et simultanéité*, 29-30.

El hombre es capaz de dar cuenta del carácter absoluto de las realidades que se le presentan inmediatamente a la conciencia. Sin embargo, es posible una intuición de las realidades extramentales gracias a lo que Bergson entenderá como una especie de simpatía y de semejanza entre lo que experimentan los demás y lo que acontece en nuestra propia conciencia. Por ello, en el ejercicio filosófico, no solo hay una vista “desde fuera” que analiza el objeto, sino que la conciencia debe tratar de experimentar vivencialmente aquello a lo que se refiere. Es por ello por lo que el conocimiento, en Bergson, debe tener un carácter de vivencia, en cierto sentido de “padecimiento”, debe tener una *presencia* en la conciencia, no puede ser algo completamente abstracto –pura forma desvinculada de la materia–. La realidad que más presente está a la conciencia, que es intuida absolutamente, es el yo –nuestra propia duración–, que es lo que podemos conocer con más certeza. Todo lo demás lo podemos conocer por una simpatía entre el ser de las cosas –su duración– y nuestro ser. Si esta simpatía –que actúa como una especie de analogía no conceptual– es posible es porque es la forma del movimiento natural que tiene el espíritu hacia las cosas. Así, mientras la ciencia trabaja para *ordenar* las cosas atendiendo a su aspecto material, la filosofía *simpatiza* con ellas porque sigue el movimiento natural de su vida, de su acontecer en el mundo.

4.4 Los límites de las ciencias positivas: los símbolos

Las ciencias se limitan a conocer fenómenos, examinarlos y extraer leyes de estas observaciones. El científico opera con la inteligencia, que busca lo común a todos sus objetos mediante la abstracción y formula reglas por las que prevé el comportamiento de la realidad. En lugar de penetrar en ella, la sustituye por símbolos que la hacen manejable. Pero estos símbolos no consiguen expresar la verdadera esencia de las cosas. Son una representación en la que se pierden los matices y que nos aleja de la realidad:

«Símbolos y puntos de vista me colocan, pues, fuera de ella [s.e. de la realidad]; no me dan de ella sino lo que le es común con otras y no le pertenece exclusivamente. Pero lo que es propiamente, lo que constituye su esencia, no podría, siendo, por definición, interior, percibirse desde afuera, ni siendo inconmensurable con cualquier otra cosa, expresarse por símbolos. Descripción, historia y análisis me dejan en lo relativo. Solo la coincidencia con la persona misma me daría lo absoluto»²¹⁸.

Lo absoluto es la realidad en sí y por tanto lo perfecto, siendo lo captado por el conocimiento científico algo imperfecto, parcial y fragmentado. Los símbolos inmovilizan la realidad y la convierten en algo práctico, útil y no están en la génesis de la dirección natural del conocimiento, porque «en realidad, no vamos del signo al significado, sino de significado a significado vía signos»²¹⁹. Para Bergson el movimiento es previo a la inmovilidad. Si plasmáramos un movimiento en una línea continua y marcáramos algunos puntos de dicho recorrido, dichos puntos nos resultarían muy útiles para prever la tendencia futura del movimiento que estamos analizando, pero todos y cada uno de los instantes infinitos e intermedios entre dichos puntos se nos escaparían y nunca podrían ser aprehendidos. Algo similar pasa con los conceptos, que generalizan y clasifican lo cualitativo convirtiéndolo en algo cuantitativo y pierden de vista la verdadera esencia de las cualidades. Este conocimiento pragmático de la realidad nos permite sobrevolar por encima de ella y entender sus relaciones, su comportamiento y sus estructuras. Pero este ejercicio deviene en un problema cuando se terminan por identificar las relaciones con las cosas y las abstracciones con lo real. Así, se genera una «confusión constante [...] entre la realidad y la imagen que la representa en el espíritu, entre lo

²¹⁸ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, Paris, 179.

²¹⁹ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 91.

medido y la medida que lo expresa, en una palabra, entre la cosa y su símbolo»²²⁰. De este modo, descubriendo relaciones de relaciones nos situamos en un punto muy alejado de la realidad original, y lo que creemos tener aferrado y bajo control por el método científico no es más que un símbolo de lo que realmente subyace.

4.5 Los objetos de la metafísica

La pretensión de la filosofía bergsoniana es la de adentrarse en aquellos ámbitos de la realidad que no competen a la ciencia. Se trata de regiones que pertenecen a la actividad psíquica y que, por lo tanto, no son mensurables. En este sentido, «no hay nada en común –lo repetimos– entre las magnitudes superponibles tales como la amplitud de vibración, por ejemplo, y sensaciones que no ocupan espacio en modo alguno»²²¹. La crítica bergsoniana va dirigida a la interpretación de lo cualitativo desde las categorías aplicables a lo cuantitativo a la hora de tratar de comprender dichas sensaciones mediante el método científico. Nos preguntamos, con Bergson, por la legitimidad epistémica de las impresiones de estas sensaciones en el sujeto –por la experiencia subjetiva de las mismas– : ¿no es acaso más precisa la ciencia?, ¿no es preferible llevar a cabo un estudio de los fenómenos abstrayéndolos de las sensaciones y disponiéndolos sobre la mesa del científico al modo en el que se representa un esquema sobre un problema de física? No es este el pensamiento de Bergson, que nos plantea la siguiente pregunta:

²²⁰ M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 108.

²²¹ H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, editado por F. Worms y A. Bouaniche, Paris, Presses Universitaires de France, 10e éd 2013, 24.

«¿Comprenderíamos el poder expresivo o más bien sugestivo de la música si no admitiéramos que repetimos interiormente los sonidos oídos, de modo que nos volvemos a poner en el estado psicológico del que han salido, estado original que no podemos expresar, pero que los movimientos adoptados por el conjunto de nuestro cuerpo nos sugieren?»²²².

La impronta que la realidad deja en nuestras sensaciones no debe ser reducida por una disección analítica, puesto que esta no agota toda su esencia. Al tratar Bergson el problema de la intuición en su obra aborda, en primer lugar, las intuiciones sensibles. Previa a cualquier discurso racional y a la formación de conceptos, las intuiciones sensibles nos proporcionan un conocimiento inmediato de la realidad: la captamos “de un vistazo”. En la intuición sensible, captamos la cualidad de la realidad, su dinamismo, su movimiento, pero no bajo la forma de conceptos. La abstracción de todo cuanto nuestra sensibilidad capta tiene que ver con un proceso a posteriori del pensamiento que, permitiéndonos descubrir las diversas relaciones que se establecen entre los fenómenos, así como manejarnos en la vida cotidiana con facilidad y practicidad, inevitablemente supone un debilitamiento de las impresiones iniciales y empobrece la evidencia de las primeras sensaciones. En dichas intuiciones no hay lugar al error, pues no cabe afirmar o negar nada, sino simplemente reconocer lo que se presenta ante nuestros sentidos²²³. Un juicio precipitado sobre lo cualitativo podría deformar ese objeto y, solidificándolo, descontextualizarlo y convertirlo en un símbolo que nada tiene que ver con la experiencia de la que procedió. Bergson lo ejemplifica de esta manera:

²²² H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 33.

²²³ Esto nos recuerda a la concepción aristotélica de intuición que ya analizamos en su apartado correspondiente: «tanto de los límites primeros [intuición sensible] como de los últimos [intuición intelectual] hay intuición y no razonamiento [el error se da propiamente en el juicio]».

«Decididos a interpretar los cambios de la cualidad como cambios de cantidad, comenzamos por sentir como un principio que todo objeto tiene su color propio, determinado e invariable. Y cuando el tono de los objetos se aproxima al amarillo o al azul, en vez de decir que vemos cambiar su color por el influjo de un aumento o de una disminución de la iluminación, afirmaremos que su color sigue siendo el mismo, pero que nuestra sensación de intensidad luminosa aumenta o disminuye. Sostituimos, pues, la impresión cualitativa que nuestra conciencia recibe por la interpretación cuantitativa que nuestro entendimiento da de ella»²²⁴.

En lugar de atenernos a lo que la conciencia nos ofrece de forma inmediata optamos por representar con símbolos cuantitativos, a modo de convención, aquello que percibimos. Esto implica una desventaja cuando se va estableciendo un alejamiento progresivo entre la intuición originaria y sus representaciones, desembocando en una pérdida en la formalidad de los esquemas de relaciones. De este modo, objetivamos también los estados del alma, las sensaciones y los sentimientos. Estos, en lugar de ser captados intuitivamente –como propone Bergson–, son seccionados y objetivados de tal modo que los tratamos a la manera de compartimentos estancos. Después establecemos relaciones entre estos elementos aislados en función de la utilidad que nos pueda proporcionar dicha operación. Así, hablamos de tristeza, alegría o confusión. Pero el mundo interior, en toda su multiplicidad cualitativa, es algo mucho más complejo y hondo que aquello que terminan por representar los conceptos. Si bien es cierto que la abstracción es la base no solo del pensamiento, sino también de la comunicación humana, y que posibilita la transmisión de la experiencia a través del lenguaje, por el camino se pierden muchos matices. El hombre tiende, por lo general, a comportarse siguiendo un modelo científico: simplificando y generalizando los hechos, analizándolos y representándolos para operar con ellos.

²²⁴ H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 46.

Por otro lado, se ha comprendido tradicionalmente que el gran objeto de la metafísica es la esencia última de las cosas. «Es en este sentido cómo Aristóteles puede definir la ciencia de los primeros principios y de las primeras causas»²²⁵. Sin embargo, estos objetos de la metafísica los concebimos gracias a nuestra inteligencia y, por lo tanto, para Bergson resulta fundamental estudiar, preliminarmente, la inteligencia y el alma, esto es, la psicología.

En definitiva, el objeto de la metafísica bergsoniana, aquel que la ciencia no puede aprehender y que la abstracción no puede comprender, será en primer lugar el interior del alma humana. «Hay, por lo menos, una realidad que todos aprehendemos desde dentro, por intuición y no por análisis. Es nuestra propia persona en su influencia a través del tiempo; es nuestro yo que dura»²²⁶. Así pues, el objeto de la metafísica será la multiplicidad de estados psíquicos que se presentan a la conciencia, la vida interior. Solo podrá ser captada por la intuición, tanto su variedad de cualidades como su continuidad de progreso y su unidad de dirección²²⁷. De este modo, también lo serán las esencias últimas de las cosas, que se encuentran estrechamente ligadas a los actos psíquicos, dado que en ellos es donde tiene lugar el conocimiento originario de lo real, previo a cualquier discurso racional.

²²⁵ H. BERGSON, *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique.*, editado por H. Hude, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 31.

²²⁶ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 182.

²²⁷ Cf. *Ibid.*, 185.

4.6 El dualismo en la filosofía de Bergson

Una de las cuestiones más complejas respecto de la filosofía de Bergson es la de dilucidar si debe ser considerada como una filosofía monista o dualista²²⁸. Partamos de la hipótesis de que existe un dualismo constitutivo en la obra de Bergson en virtud del cual los temas que va tratando a lo largo de su recorrido filosófico pueden comprenderse en función de dos órdenes. Consideramos que ponerlo de relieve puede ser una herramienta útil a la hora de entender su pensamiento de forma global, en el cual todos los elementos están interrelacionados. Lo relevante de este dualismo no son únicamente las distinciones que se establecen entre los términos, sino las relaciones en virtud de las cuales se resuelven las oposiciones.

En el tercer capítulo de *La evolución creadora*, titulado “De la significación de la vida. El orden de la naturaleza y la forma de la inteligencia”, se desarrollan las distinciones de estos dos órdenes mediante oposiciones de conceptos –que Bergson suele presentar por pares o binomios– y que «constituyen la piedra angular de su filosofía»²²⁹. Cuando la inteligencia o la mente, que se compone de las facultades de intelecto e intuición, va en la dirección de la vida, entra en el orden de lo vital. Sin embargo, cuando intelectualiza su contenido, cae en el orden geométrico. Así:

«el mismo movimiento que lleva al espíritu a determinarse en inteligencia, es decir en conceptos distintos, lleva a la materia a dividirse en objetos

²²⁸ Los principales intérpretes que se insertan en la tradición monista son: Tales de Mileto (agua), Anaximandro (ápeiron), Anaxímenes (aire), Parménides (ser), Hegel (monismo idealista) y Marx y Engels (monismo materialista científico). Mientras tanto, en la tradición dualista nos encontramos con: Anaxágoras (caos primitivo / inteligencia o Noûs), Aristóteles (hilemorfismo), Platón (dualismo ontológico, epistemológico y antropológico), Descartes (cuerpo / mente) y Kant (fenómeno / noumeno).

²²⁹ R. LORAND, «Bergson's concept of art». *British Journal of Aesthetics* 39, n.º 4 (1999): 400-414, 402.

claramente exteriores unos a otros. Cuanto más se intelectualiza la conciencia, más se espacializa la materia»²³⁰.

Este dualismo no se fundamenta en la oposición de dos sustancias, sino una misma realidad que puede orientarse en dos direcciones distintas: «no hay dos sustancias, sino una sola vida que, siendo movimiento y tendencia, puede tomar por sí misma el camino correcto o el inverso»²³¹. La inteligencia es siempre la misma en virtud de la unidad del yo. Sin embargo, la facultad del intelecto está activa y más presente cuando la relación con la realidad enfatiza y profundiza en sus aspectos más espaciales, de una manera más automática, ya que el intelecto «ignora las partes naturales y rompe el todo en unidades artificiales homogéneas»²³². La materia, por su naturaleza, es susceptible de caer bajo este tipo de operación porque se le pueden aplicar patrones, ya que su comportamiento es previsible y se compone de partes yuxtapuestas: «la materia inerte está sujeta a [...] la necesidad matemática. Pero con la llegada de la vida, vemos la aparición de la indeterminación»²³³. El intelecto trabaja con realidades que se pueden descomponer, con objetos espaciales inertes, que pueden dividirse en unidades iguales –según leyes matemáticas– y que únicamente se diferencian por un principio externo a ellas. Este modo de funcionamiento es el de la ciencia, que se mueve también en el orden geométrico:

«Es indiscutible que la materia se presta a esta subdivisión y que, al suponerla repartida en partes exteriores unas a otras [yuxtapuestas], construimos una ciencia suficientemente representativa de lo real. Es indudable que, si bien no hay sistemas completamente aislados, la ciencia encuentra el medio de

²³⁰ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 190.

²³¹ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 162.

²³² R. LORAND, «Bergson's concept of art», 402.

²³³ H. BERGSON, "Life and consciousness" (1911), en *Mélanges*, 924.

recortar el universo en sistemas relativamente independientes unos de otros, y que no comete así error sensible»²³⁴.

En una dirección opuesta a la del orden geométrico se halla el orden vital, al que pertenecen el conocimiento intuitivo y el tiempo comprendido como duración. En este orden se encuentran los cuerpos vivos, la materia atravesada por la vida, lo cualitativo y todo lo relativo al ámbito del espíritu. Las realidades del orden vital no se yuxtaponen, sino que se suceden. Sin embargo, no acontecen en una sucesión comprendida desde el punto de vista espacial, sino que su compenetración es heterogénea. El único conocimiento que puede seguir realmente la dirección de la vida es, para Bergson, la intuición ya que, «al renunciar de este modo a la unidad facticia que impone desde fuera el entendimiento a la naturaleza, volveremos a encontrar quizá la unidad verdadera, interior y viva»²³⁵. La intuición, en efecto, capta *desde dentro* el movimiento inherente a las cosas. Los objetos que se encuentran en el espacio se pueden dividir por cualquier punto, sin embargo, los cuerpos vivos y organizados están dotados de partes naturales²³⁶ cuyas articulaciones debe encontrar y no forzar la inteligencia, de ahí la atención a la vida que reclama Bergson. En realidad, todas las críticas que plantea Bergson a la metafísica y a las teorías del conocimiento modernas provienen de una confusión entre estos dos órdenes. Por ejemplo, al tratar el tiempo (duración) desde el orden geométrico –propio del espacio– se cae en el determinismo. Una realidad que acontece en la corriente del tiempo no puede repetirse ni predecirse. En este sentido, la duración es lo contrario a la necesidad. Teniendo esto en cuenta, todo lo relativo a la libertad –y por ello al ámbito del espíritu– también debe contemplarse desde el orden vital. «El intelecto está obligado a ignorar la individualidad y la vitalidad de su objeto considerándolo como un mero

²³⁴ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 204.

²³⁵ *Ibid.*, 200.

²³⁶ Naturales en el sentido de que no son un artificio ni una imposición del intelecto, sino que la inteligencia debe desvelarlas partiendo de tal y como se dan en la realidad y, a este respecto, no serían intercambiables por otras, como sí sucedería con una materia homogénea que pudiéramos cortar por cualquier parte según criterios de conveniencia y utilidad.

ejemplo de una categoría general»²³⁷; en el orden geométrico no existen las particularidades, sus premisas son impersonales y las diferencias individuales no tienen relevancia. Sin embargo, el orden vital es sensible a las diferencias y a los significados. Sus objetos son irremplazables, se encuentran siempre en un contexto y los cambios pueden afectar al valor de cada uno. Las obras de arte son paradigmáticas del orden vital porque son expresiones del espíritu²³⁸. El carácter individual –en el sentido de único– de los objetos del orden vital hace que estén limitados y definidos como conjuntos cerrados; tienen una identidad. Sus límites son la condición de posibilidad para su existencia. Al contrario, los bordes o fronteras de los objetos del orden geométrico son artificiales porque responden a un principio impuesto sobre un espacio homogéneo y, por ello, no articulado de forma natural. «Una progresión geométrica, por lo tanto, como cualquier producto intelectual, no termina realmente; se detiene en algún punto por razones pragmáticas»²³⁹. Los dos órdenes reflejan una forma de funcionar de la misma inteligencia:

«De una manera general, la realidad está ordenada en la exacta medida en que satisface nuestro pensamiento. El orden es, pues, un cierto acuerdo entre el sujeto y el objeto. Es el espíritu que se encuentra de nuevo en las cosas. Pero el espíritu, decíamos, puede caminar en dos sentidos opuestos»²⁴⁰.

²³⁷ R. LORAND, «Bergson's concept of art», 405.

²³⁸ ¿En qué sentido el arte expresa el espíritu? El artista nos revela nuestro propio espíritu. Bergson dirá que «el poeta y el novelista que expresan un estado de ánimo ciertamente no lo crean de la nada; no los entenderíamos si no observáramos en nosotros mismos, hasta cierto punto, lo que nos dicen de los demás. Cuando nos hablan, aparecen matices de emoción y pensamiento que pueden haber estado presentes en nosotros durante mucho tiempo, pero que permanecían invisibles». H. BERGSON, "La perception du changement", en *La pensée et le mouvant*, 149.

²³⁹ R. LORAND, «Bergson's concept of art», 406.

²⁴⁰ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 224.

Sin embargo, parece que el dualismo que se da en Bergson no se puede comprender al modo clásico –desde el concepto de substancia–, sino que más bien se trata de un dualismo que hace referencia al método y a dos órdenes en virtud de los cuales esos métodos cobran sentido. Atendemos a la afirmación de Vladimir Jankélévitch sobre el bergsonismo según la cual este es un «*monismo* de la substancia, un *dualismo* de la tendencia»²⁴¹. Para Bergson la duración es lo substancial de la realidad, su modo de ser, esto viene a significar que «toda la realidad es, pues, una tendencia, si se acepta llamar tendencia a un cambio de dirección en el estado naciente»²⁴². La duración, que es la substancia para Bergson, no es sujeto del cambio, sino que es el cambio mismo aconteciendo. La duración es un proceso, su unidad consiste en ser ese proceso, sin embargo, es un proceso que se da en diferentes niveles de la realidad “cualitativamente insertos los unos en los otros”²⁴³, por lo que es plural. La duración conforma tanto el ámbito de la conciencia como el cosmológico porque es el ser mismo de la realidad. Bergson rechaza que su filosofía sea una doctrina monista porque él entiende el monismo como «toda doctrina, filosófica o científica que se dará elementos de las cosas, y que luego pretenderá reconstruir su conjunto, por una composición, que será gradual, de los elementos entre sí»²⁴⁴. Comprendiendo el monismo de esta manera, el bergsonismo está muy alejado de este tipo de filosofía, dado que admitir la posibilidad de esa reconstrucción significaría suponer «una identidad entre lo real y la inteligencia [entendida como intelecto]»²⁴⁵, identidad que nunca se da en la filosofía de Bergson y que es, de hecho, el principal error que achaca a la filosofía intelectualista. La realidad, la vida, nunca es del mismo orden que la inteligencia, aunque el plano de realidad siempre es único. No se puede, por tanto, derivar o reducir el ser mismo de las cosas –su esencia– a entidades conceptuales. Por eso podemos hablar en Bergson de un pluralismo de niveles

²⁴¹ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 144.

²⁴² H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 211.

²⁴³ F. WORMS – C. RIQUIER, "Ce que Bergson entend par «monisme». Bergson et Haeckel" (Arnaud François), en *Lire Bergson*, 123.

²⁴⁴ *Ibid.*, 133.

²⁴⁵ *Id.*

y de un dualismo de método²⁴⁶. Aunque, en el fondo, tratar de clasificar –reductivamente– la filosofía bergsoniana según estas categorías supondría ignorar la gran aportación de su doctrina, la cual –renunciando a convertirse en una filosofía sistemática– propone un cambio en el modo mismo de filosofar. La filosofía no puede reducirse a un sistema en el que prima un principio del que se deriva toda la realidad a través de una serie de diferencias de grado y que puede concebirse de forma espacial –como si toda la realidad pudiera ser representada en términos positivos con fundamento matemático–. Existen diferencias de naturaleza entre la materia y la vida, en virtud de las cuales apelamos o bien al orden geométrico o bien al orden vital. En definitiva, Bergson comprende la realidad como una sola y de carácter temporal, en la que vida y materia se encuentran de forma mixta y dinámica –*siendo*–, una encarnada en la otra, y en la que el método de conocimiento tiene un carácter dualista según al orden de la realidad al que atendamos.

Si bien es verdad que la realidad se compone para Bergson de materia y forma, ambas son dependientes la una de la otra, se dan de forma compuesta; no pueden ser consideradas por él como dos sustancias distintas. La realidad es mixta y los problemas a la hora de conocerla surgen cuando se presenta –o nos la figuramos– en forma de mixto mal analizado, sometiendo bajo un orden aspectos de esta que no corresponden a dicho orden. Si no se trata de dos sustancias independientes, pero, sin embargo, conforman una misma realidad que tiende a ir en direcciones opuestas, ¿cómo se conjugan materia y vida? La vida, tanto en el plano de la mente como en el plano cosmológico, atraviesa la materia, la impulsa y a la vez se ve frenada por ella²⁴⁷. Ya sea en la conciencia o en el mundo extramental, Bergson postula la primacía de la vida –el espíritu– sobre la materia, desde *Materia y memoria* hasta *La evolución creadora* entre otras de sus obras. Donde mejor se comprende la relación entre vida y materia es en los intentos que hace el espíritu

²⁴⁶ Desde este planteamiento, ciertamente, sí se podría hablar de un monismo bergsoniano en el que la sustancia es la duración y, por otro lado, de diferentes niveles y un dualismo metódico en el que hay órdenes (vital-geométrico), que es el que tratamos de poner de relieve.

²⁴⁷ Es decir, hablando en términos aristotélicos, la vida es el acto (*élan vital*) que impulsa la materia, indeterminada por antonomasia (pura potencia).

por expresarse, esto es, en el arte. Las obras de arte son el paradigma de la reconciliación y convivencia de los dos órdenes:

«El pensamiento que solo es pensamiento, la obra de arte que solo está en estado conceptual, el poema que solo es un sueño, no cuestan todavía ningún esfuerzo: lo que requiere un esfuerzo es la realización material del poema en palabras, de la concepción artística en una estatua o un cuadro. [...] Ahora bien, este esfuerzo no se habría realizado sin la materia, que, por la naturaleza única de la resistencia que opone y la naturaleza única de la docilidad a la que puede ser llevada, desempeña a la vez el papel de obstáculo [...] y de estímulo»²⁴⁸.

Bergson se refiere con este esfuerzo del espíritu al paso de la conciencia a través de la materia. De la misma forma que para Bergson la evolución es “creadora” e imprevisible en el plano cosmológico, la creación artística, en cuanto que acto de un espíritu libre, no puede ser producto de una deducción previsible y reductible a un esquema científico – como lo son las realidades del orden geométrico–, sino que requiere un esfuerzo porque se trata de la corriente del pensamiento abriéndose paso en la dirección opuesta a la de la materia. Y, paradójicamente el espíritu no se escinde de la materia–no existe el arte espiritualista al igual que nosotros no somos espíritus puros– sino que, de hecho, la atraviesa. Nosotros «no somos la corriente vital misma; somos esta corriente ya cargada de materia, es decir, de partes congeladas de su substancia que acarrea a lo largo de su trayecto»²⁴⁹. La existencia se da tal y como la conocemos en una materia atravesada de espíritu. «La materia no es la cáscara de la vida [...], sino su encarnación, tan necesaria a

²⁴⁸ H. BERGSON, "Life and consciousness" (1911), en *Mélanges*, 931.

²⁴⁹ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 240.

ella como lo es el cuerpo para la realización de la conciencia»²⁵⁰. El hombre, en virtud de la modalidad de su existencia –matérico-espiritual– debe atravesar la materia –que no sobrepasarla– para expresar su espíritu. De aquí vienen todas las problemáticas que plantea Bergson en torno al lenguaje, a los conceptos convencionales y al intelectualismo: las realidades del espíritu no se pueden expresar plenamente siguiendo modelos del orden geométrico –al modo en que actúa la ciencia–, y por ello el arte es una fuente de recursos que capta y transmite realidades que no están al alcance del método científico. Desde la hipótesis de los dos órdenes, vemos cómo intuición e intelecto no se oponen radicalmente, cómo la ciencia no es incompatible con la metafísica y cómo Bergson no está proponiendo una filosofía irracionalista, sino un modo de relacionarse cognoscitiva y creativamente con la realidad, el cual atiende al orden mixto de las cosas:

«La intuición y el intelecto no se oponen, salvo cuando la intuición se niega a hacerse más precisa entrando en contacto con los hechos científicamente estudiados, y cuando el intelecto, en lugar de limitarse a la ciencia propiamente dicha (es decir, a lo que puede deducirse de los hechos o probarse por medio del razonamiento), combina con esta una metafísica inconsciente e inconsistente que en vano reclama pretensiones científicas»²⁵¹.

El “dualismo” bergsoniano revela un problema de método: la intuición marcha en el sentido de la vida y el intelecto en el de la materia. Cuando a cada objeto se le aplica el método correspondiente, ciencia y metafísica colaboran en busca del conocimiento de la realidad y no se excluyen la una a la otra si cada una se despliega en su ámbito –su orden–. «Una humanidad completa y perfecta sería aquella en la que las dos formas de actividad

²⁵⁰ N. C. BARR, «The Dualism of Bergson». *The Philosophical Review* 22, n.º 6 (1913): 639-5222 (1913) 6, 639-652: 646.

²⁵¹ H. BERGSON, "Life and consciousness" (1911), en *Mélanges*, 933.

consciente alcancen su pleno desarrollo»²⁵². Bergson no pretende de esta manera condenar el conocimiento intelectual ni absolutizar la intuición, sino comprender qué lugar ocupa cada uno:

«La conciencia es esencialmente libre; es la libertad misma: pero no puede atravesar la materia sin posarse en ella, sin adaptarse a ella: esta adaptación es lo que se llama intelectualidad; y la inteligencia, al volverse a la conciencia que actúa, es decir libre, la hace entrar naturalmente en los cuadros en los que tiene ya el hábito de ver insertarse la materia»²⁵³.

La materia se inserta en unos cuadros que son angostos para el espíritu. Si la intelectualidad es la adaptación de la conciencia a la materia, la inadaptación de la conciencia al espíritu es una intelectualidad mal concebida, forzada y artificial. La consideración y el respeto de los dos órdenes bajo los que caen tanto el plano cognoscitivo como el ontológico es la clave de comprensión de la filosofía bergsoniana. El intelecto puede desmontar el orden vital pero no puede recrearlo con métodos intelectuales. La intuición, sin embargo, se puede mover del orden geométrico –en el que median conceptos y palabras– al orden vital. Si seguimos de cerca el ejemplo del arte, veremos que un poema muestra claramente que el orden vital tiene elementos geométricos sin por ello perder su vitalidad, es más, posibilitándola. Volvemos, por tanto, a la idea de la materia como obstáculo y estímulo del espíritu. El arte puede utilizar conceptos, lo cual no implica que sea reductible a ellos. Los mismos componentes se pueden tratar desde ordenes diferentes. Así, no es lo mismo hacer un análisis lingüístico de un poema que tener una experiencia estética de él. Hay realidades que son mixtas, el problema radica en el método con el que nos aproximamos a ellas, ya que no podemos reducirlas a ninguno de los dos órdenes. Sin embargo, el orden vital es prioritario porque nos revela más del

²⁵² H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 268.

²⁵³ *Ibid.*, 270.

ser de todo lo que está dotado de vida o concebido desde el espíritu, en lo cual –estando compuesto de materia– es el espíritu el principio que prima. Los elementos geométricos pueden existir como realidades separables y definibles que están disponibles como materia prima para otros órdenes vitales. ¿No es acaso el artista el que configura –dota de forma a– la materia de un modo creativo, desde su genialidad? En el arte, el espíritu atraviesa la materia y la recompone de una forma imprevisible, no deducible e irrepetible, porque es el orden vital el que prima sobre el geométrico –sin el cual, por otro lado, no sería posible la materialización de la obra y, por lo tanto, la existencia de la obra misma–. Cada orden responde a diferentes necesidades de organizar la realidad. La vida crea constantemente nuevos órdenes vitales. En definitiva, si la ciencia responde al orden geométrico, el arte y la metafísica pertenecerán al orden vital. Por ello para Bergson la filosofía y el arte se encuentran más próximas entre sí que respecto de la ciencia. Y por ello nos resulta de interés investigar concretamente qué toma prestado Bergson del arte para fundamentar su manera de comprender la filosofía; qué diálogo se establece entre ambas disciplinas y qué continuidad se da entre ellas; qué tiene de común el artista con el filósofo y en qué pueden colaborar.

4.7 Multiplicidad cualitativa

Así como se presenta bajo dos órdenes distintos, el mixto –a menudo mal analizado–, que es la realidad para Bergson, nos ofrece dos tipos de multiplicidades. Por un lado, la que se da en el orden geométrico, que es externa a la conciencia y entre cuyas partes se establecen diferencias de grado. Es la multiplicidad bajo la que se presenta la realidad objetiva –esto es, la materia–, cuyas partes componentes ya se encuentran divididas o separadas entre sí físicamente, de manera yuxtapuesta, siendo externas unas a otras. Por otro lado, la realidad subjetiva, perteneciente a la conciencia, se presenta bajo un tipo de multiplicidad entre cuyas “partes” median diferencias cualitativas –esto es, no representables en el espacio–. Es una multiplicidad interna que tiene que ver con la

dimensión temporal. Es la multiplicidad en la que se da la duración misma, gracias a la memoria que, «en tanto contrae a su vez una multiplicidad de momentos, constituye el principal aporte de la conciencia individual a la percepción, el costado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas»²⁵⁴. Las divisiones que se establezcan en ella no pueden ser sino virtuales y nunca numéricas. «Dicha multiplicidad goza esencialmente de las tres propiedades de la continuidad, de la heterogeneidad y de la simplicidad»²⁵⁵. La multiplicidad cualitativa es continua porque, en la corriente de subjetividad, los estados de conciencia se encuentran interpenetrados unos por otros y solo existen divisiones virtuales entre ellos, que se actualizan en la abstracción o en la representación. La heterogeneidad de esta multiplicidad se comprende por comparación con la homogeneidad del espacio, al que se le pueden aplicar divisiones artificiales por cualquier punto indiferentemente, dependiendo del principio o criterio que queramos aplicarle; la multiplicidad cualitativa de la conciencia, sin embargo, presenta sus propias articulaciones naturales. «En el caso de la duración subjetiva las divisiones solo valen en tanto son efectuadas, es decir, actualizadas [...] Mientras que, en el caso de la materia objetiva, la división no tiene ni siquiera la necesidad de ser efectuada»²⁵⁶ porque, de hecho, *ya es*. Por todo ello, la duración es simple, ya que no presenta partes más que de modo virtual. Solo se puede descomponer artificial e impropriamente. Al caracterizar así a la conciencia Bergson otorgará a lo virtual la categoría de lo real²⁵⁷. En este sentido, la materialización solo es una representación –nunca del todo equivalente– de lo que ya se halla virtualmente en la conciencia y, por lo tanto, una actualización imperfecta de la misma. Así podemos afirmar que sobre lo “subjetivo” o espiritual cabe tener más certeza que sobre lo “objetivo” o material. La *cualidad* de esta multiplicidad, que es objeto del

²⁵⁴ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 31.

²⁵⁵ G. DELEUZE, *Le Bergsonisme*, Paris, Quadrige/PUF, 2004, 36.

²⁵⁶ *Ibid.*, 37.

²⁵⁷ Es decir que, para Bergson, la realidad es justamente una virtualidad, dado que la materia es una forma expresiva y, en cierto sentido, no es –o es solo virtualmente, siendo el espíritu vital el verdadero ser–.

conocimiento para Bergson, es algo radicalmente distinto de los entes de razón o los conceptos:

«Para su justificación, los hechos percibidos ya no esperan la investidura de alguna autoridad trascendente, la sanción de una entidad absoluta: se justifican por la fuerza irresistible de su sola presencia, por el valor insustituible del que están dotadas las experiencias efectivas y reales»²⁵⁸.

La irreductible especificidad de los hechos de conciencia, de la presencia de la realidad en nuestra conciencia, exige que se la conozca en sí misma. Cada estado de conciencia puede ser un mundo en sí mismo y a la vez estar en continuidad indisoluble con los demás estados. Esta entidad de los estados de conciencia, esta irrefutabilidad, es lo que los dota de carácter absoluto y hace que nos encontremos –cuando ejercemos la intuición– enteramente presentes en ellos. Lo dado siempre *es* más que lo explicado. Por ende, los datos inmediatos de la conciencia gozan de una entidad cualitativa de la que carecen los entes de razón. Es necesaria cierta renuncia a estos para empezar a intuir la pura cualidad, ya que «la vida no se recluye a sí misma en dilemas escolásticos»²⁵⁹. Y si la intuición para Bergson es una herramienta para la disolución de ciertos dilemas en filosofía, la noción de multiplicidad cualitativa permite precisamente una superación del dilema entre lo uno y lo múltiple, el cual presenta una abstracción que no corresponde la naturaleza de la duración. En la conciencia la separación entre lo uno y lo múltiple no se da de facto. Lo característico de la multiplicidad cualitativa es que es una y múltiple a la vez. Una en virtud del yo y múltiple en virtud de los estados de conciencia que la componen cualitativamente. «Lo esencial del proyecto de Bergson es pensar las diferencias de naturaleza independientemente de cualquier forma de negación: hay diferencias en el ser y sin embargo nada negativo. Es que la negación siempre implica conceptos

²⁵⁸ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 29.

²⁵⁹ *Ibid.*, 33.

abstractos»²⁶⁰. La nada es un ente de razón que carece de realidad real. En la vivencia de la multiplicidad cualitativa de la conciencia, en la intuición de esta, no hay espacio para la nada. La naturaleza de la subjetividad no se explica por contrarios. Existe una similitud muy grande –y no casual– entre la comprensión que tiene Bergson de la conciencia y la que tiene de la filosofía. Bergson niega las diferencias de grado en la duración, al igual que rechaza los sistemas filosóficos de inspiración matemática demasiado rígidos para representar con conceptos las divisiones reales entre las cosas, así como los matices de sus articulaciones. La filosofía debe conocer y profundizar en las diferencias de naturaleza de las cosas, en su esencia. «Aquí, esencia no se refiere a un abstracto o a una forma general [...] es una esencia singular. [...] La intuición no es eidética, esto es, no es una intuición de una estructura necesaria (invariable) que puede ser idealizada»²⁶¹ y, en este sentido, es singular. La multiplicidad cualitativa no puede ser representada con un símbolo: la intuición es inexpresable. Aquí volvemos siempre, con Bergson, a la vieja problemática entre ser y representación. En los entes de razón, representados por conceptos, el contenido de la conciencia se distingue de su acto. El objeto que se presenta a la conciencia se separa del hecho de conocerlo, esta descomposición siempre se da a posteriori del hecho cognoscitivo originario. Para Bergson, en la intuición, la forma y el contenido de los hechos de la conciencia presentan una unidad que solo se puede disolver artificialmente mediante el concepto. Bergson cree que el pensamiento está constituido primeramente por un movimiento y que «hay un ritmo en el pensamiento y en el lenguaje que le da una unidad que no se encuentra en los enunciados individuales, y efectivamente el ritmo precede a la articulación específica de la idea»²⁶². Los conceptos, incapaces de reproducir ese movimiento, efectúan la separación artificial de la que venimos hablando. Por eso la única posibilidad de expresar la naturaleza de la multiplicidad cualitativa del espíritu serán las imágenes –entendidas de forma artística– que sugieran ese movimiento natural del pensamiento, ese darse de los datos a la conciencia, que no traten de

²⁶⁰ G. DELEUZE, *Le Bergsonisme*, 41.

²⁶¹ L. LAWLOR, «Intuition and Duration: an Introduction to Bergson's *Introduction to Metaphysics*», en M. R. KELLY, *Bergson and Phenomenology*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, 25-41: 35.

²⁶² Cf. P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, London, Bloomsbury Academic, 2020, 13.

descomponer su simplicidad cualitativa en representaciones artificiosas, que se adapten al pensamiento. Definitivamente, la manera que tiene Bergson de reconducir la multiplicidad a la unidad es partiendo de la noción de multiplicidad cualitativa, que solo se alcanza por una vuelta a lo originario, a lo pre-teorético, por una auscultación del espíritu. Las disociaciones aparentemente irreuperables de índole conceptual son para Bergson fruto de dialécticas intelectualistas posteriores al conocimiento originario de las cosas y solo superables por un esfuerzo de intuición de lo que se presenta a la propia conciencia.

B) La lógica de la imaginación

Podemos afirmar que toda la filosofía bergsoniana responde a una lógica de la imaginación –en contraposición a la lógica conceptual–, y es por ello por lo que su pensamiento resulta paradójico, ambiguo y problemático. Para Bergson la imagen y el concepto responden a dos funciones intelectuales, inversas entre sí, que se relacionan con dos ámbitos de la realidad: el cualitativo y el cuantitativo, respectivamente. El espíritu pertenece al ámbito de lo cualitativo y es por ello por lo que la filosofía, que versa sobre el espíritu y su naturaleza, sigue una lógica de la imaginación:

«Existe, pues, una lógica de la imaginación que no es la lógica de la razón. [...] Para reconstruirla es necesario un esfuerzo de una índole muy particular, por el cual levantaremos la corteza exterior de juicios hacinados y de ideas sólidamente asentadas, para observar correr, en el fondo de uno mismo, como

si de una capa de agua subterránea se tratase, una cierta continuidad fluida de imágenes que penetran unas en otras»²⁶³.

Bergson nos habla, a lo largo de su filosofía, de dos sistemas de pensamiento desde los que plantear la relación cognoscitiva con la realidad. Por un lado, en el idealismo, cuyo ámbito propio es la ciencia, cada imagen –conceptual– conserva un valor absoluto. Por el otro lado, en el realismo, que es el sistema propio de la conciencia, todas las imágenes se regulan sobre una imagen central, que es la de nuestro cuerpo que conoce, nuestro espíritu²⁶⁴. Bergson se pregunta por la relación que se pueda establecer entre ambos sistemas. Para él, el realismo propone la relación verdadera y el idealismo siempre lo ha de tener como base. Se establece así una relación de supremacía. Esto quiere decir que una imagen que conserve un valor absoluto no es una imagen falsa, pero ha de adscribirse al ámbito que le corresponde. El tipo de imágenes –conceptuales– de los que se sirve la ciencia, a las que Bergson denominará “símbolos”, conservan un valor absoluto porque están destinadas a ser material de operaciones para los propósitos instrumentales propios de la ciencia. Sin embargo, cuando se trata de conocer las cosas en sí, es necesario tener en cuenta que las imágenes que se establecen están reguladas por un sujeto que conoce. Este aparente “relativismo”, que en verdad denota un carácter más bien “relacional”, permite un conocimiento más absoluto –aunque no total– de la realidad que la propia ciencia, la cual pretende otorgar valores absolutos a sus imágenes o símbolos. Esto es así porque el sujeto intuyendo lo real, penetrando en el objeto, se adentra más en este que si tratara de conocer el objeto como relativo a un sistema idealista que, aunque pone todo en relación, sobrevuela por encima de sus objetos, quedándose en las imágenes, en los símbolos. Para Bergson «no hay jamás imagen sin objeto»²⁶⁵ y la intuición ofrece la posibilidad de volverse constantemente sobre la experiencia misma, sobre “las cosas mismas” –como pretenderá Husserl– para no quedarse encerrada en la torre de marfil de

²⁶³ H. BERGSON, *Le rire*, 32.

²⁶⁴ Cf. H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 21.

²⁶⁵ *Ibid.*, 42.

los sistemas de pensamiento y de los símbolos que petrifican lo que el intelecto conoce. La “lógica de la imaginación” se inserta en este sistema y sus imágenes –que no son conceptuales– las entendemos como imágenes en sentido propio; son las auténticas y primeras.

Una vez expuesta la naturaleza de los conceptos y de las imágenes, vemos, en Bergson, que las ideas con las que trabaja se asemejan más a las imágenes. Se trata de ideas-imágenes. Los conceptos corresponden más bien a ideas generales. Las ideas generales establecen semejanzas con la realidad. Pero semejanza no equivale a identidad. Sin embargo, las ideas-imágenes tienen un fundamento más profundo en la esencia de las cosas y se aproximan más a estas. Ideas generales, conceptos y símbolos son para Bergson lo mismo: ideas abstractas demasiado simples.

«Siendo la metafísica bergsoniana el conocimiento total, desde el interior, de la realidad, no puede prescindir de los elementos individuales, no puede, por consiguiente, contentarse con los conceptos, con esos conceptos: tanto como las ideas abstractas pueden prestar servicio al análisis, esto es, al estudio científico de los objetos en sus relaciones entre sí, así son incapaces de substituir la intuición, esto es, la investigación metafísica de los objetos en lo que tienen de esencial y propio»²⁶⁶.

La metafísica no consiste en un juego de relaciones entre ideas abstractas, sino en una vuelta a la intuición. Esto no quiere decir que los conceptos no sean útiles –sirven al método analítico–, pero no son el fin último de la metafísica, que aspira a trascenderlos y a captar las cosas en sí.

²⁶⁶ D. MARTINS, *Bergson. La intuición como método en la metafísica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1943, 94.

Recapitulemos lo expuesto subrayando el carácter empírico e individual de las intuiciones. a) Aunque comunicarlas es difícil y complejo, las imágenes resultan idóneas para adaptarse a la naturaleza del pensamiento y expresarlo o, más bien, sugerirlo y evocarlo. b) Los conceptos tratan el carácter general de las cosas y por eso no consiguen adentrarse en las cosas mismas. c) Los conceptos solidifican, inmovilizan y no reflejan fielmente la vida del espíritu, que es puro dinamismo. d) Las imágenes conducen al espíritu hacia la intuición de lo inefable, hacia la intuición misma de quien quiere comunicar su pensamiento, y e) lo hacen por vía de la evocación, no mediante la transmisión de una fórmula. La intuición presenta así, en la filosofía bergsoniana, un carácter paradójico:

«Nos permite adentrarnos en la vida del espíritu, de la conciencia, incluso, adentrarnos en la corriente íntima de la realidad, pero no hace posible que expresemos conceptualmente nuestros hallazgos, ya que al procurar hacerlo los mutilamos, solidificando lo que por sí es movilidad y pura duración, por lo que para conocer en verdad la realidad, cada uno debe allegarse personalmente a ella»²⁶⁷.

Tratando de mantenerse en este frágil equilibrio entre el conocimiento de la realidad y la comunicación –expresión o, repetimos, más bien sugestión– de la misma, la intuición tomará prestadas las armas al arte y a la poesía. Siendo insuficientes los métodos convencionales de comunicación del pensamiento, Bergson no buscará representar, sino transmitir, no tratará de traducir, sino de evocar. La línea entre arte y filosofía se difumina, mientras que la frontera entre filosofía y ciencia se hace cada vez más pronunciada. Sin embargo, todas atienden a la misma realidad y todas deben partir de la experiencia, ateniéndose a los objetos que les son propios y sirviéndose de los métodos que mejor se adaptan a su naturaleza. La imagen, la idea poética y la metáfora, para expresar el

²⁶⁷ I. CHECA LÓPEZ, «La intuición filosófica en Henri Bergson». *El Mirador*, n.º 8 (2007): 57-72.

pensamiento y adentrarse en él. El concepto rígido y los símbolos propios de las ciencias para representar las realidades inmóviles. La imagen para la vida del espíritu, para lo móvil y cualitativo; el símbolo para la materia y lo cuantitativo. Se trata de diferentes formas de conocer y tratar ámbitos y planos de la misma realidad, cuya relación se comprende dentro del realismo solidario bergsoniano, que se halla fundamentando a lo largo de todo su pensamiento.

4.8 Simpatía e intuición

Bergson define la intuición como «la simpatía por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable»²⁶⁸. Hemos visto cómo el objeto de la metafísica es lo en sí en cuanto que lo cualitativo de cada cosa y cómo la intuición capta los datos inmediatos que se presentan a la conciencia. Sin embargo, ¿cómo le es realmente posible a la conciencia conocer la realidad externa a ella por intuición? Aunque nada se nos presente tan claramente por intuición como nuestra propia conciencia –nuestra duración– Bergson defiende que sí es viable un conocimiento del mundo que, aunque imperfecto, nos da realidades absolutas. Por ello, es preciso reparar en el hecho de que la intuición consiste en una “especie de simpatía” con ellas. Las realidades externas tienen su modo de acontecer, independiente del nuestro y, sin embargo, las percibimos durando porque es nuestra mente la que capta en ellas la duración: duran para nosotros, para un yo que las integra en su duración. La intuición «nos hace entrar en el objeto como entramos en nuestro yo»²⁶⁹, duramos en su duración. El universo nos es análogo. El modo de ser temporal de nuestro yo se prolonga y se

²⁶⁸ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 181.

²⁶⁹ I. CHECA LÓPEZ, «La intuición filosófica en Henri Bergson», 67.

proyecta, se identifica con el estar siendo de las cosas. Esa proyección es posible porque la simpatía permite que concibamos las cosas en relación con nuestro yo, por una especie de analogía no conceptual. «La intuición es por lo que entramos en contacto con lo otro en nosotros, mientras que la simpatía es aquello por lo cual proyectamos nuestra interioridad en lo otro»²⁷⁰. Si no existiera esa proyección, la intuición estaría condenada a la inmanencia y no vería la relación entre los datos inmediatos que se presentan a la conciencia y la realidad del mundo. Percibimos en nosotros lo otro siendo conscientes de su alteridad y no confundiéndolo con nuestro yo. No es posible simpatizar con algo con lo que no media cierta distancia. Sin la extensión de la intuición que permite la simpatía, el contacto no sería fructífero. Por la simpatía pasamos al interior de las realidades que nos son ajenas. Esto es posible porque existe una estructura inherente a las cosas –que tienen su acontecer propio, su duración propia– que nuestra mente puede intuir, porque podemos establecer entre ellas y nosotros una serie de analogías, percibiéndonos en relación. «La simpatía aparece, no como un sinónimo, sino como un complemento indispensable a la intuición»²⁷¹, sin el cual esta no podría trascender el ámbito de la propia conciencia para volver sobre ella aportando datos procedentes de la experiencia. Gracias a la simpatía las cosas entran en el horizonte del espíritu para que la intuición las capte en cuanto que datos que se muestran a la conciencia. «Es por la simpatía por lo que la vida y la materia se vuelven *espíritu*, pero es por la intuición por lo que el espíritu se descubre *duración*»²⁷², porque la intuición capta el espíritu por el espíritu, presente a sí mismo, pero, en virtud de la simpatía, se nos presentan las realidades extramentales como durando en nuestro espíritu y, entonces, lo exterior pasa a ser interior. Podemos percibir lo otro en nosotros porque las leyes del ser las percibimos interiormente gracias a la intuición y «estas leyes, en la medida en que caen bajo la conciencia, se convierten en las propias leyes del pensamiento»²⁷³ y se manifiestan en la duración. La simpatía sin

²⁷⁰ D. LAPOUJADE, *Intuition et sympathie chez Bergson*, en «Eidos» (2008) 9, 10-31: 26.

²⁷¹ *Ibid.*, 31.

²⁷² *Id.*

²⁷³ H. BERGSON, “Compte rendu des «Principes de métaphysique et de psychologie» de Paul Janet” (1897), en *Mélanges*, 392.

intuición no capta realmente lo *en sí* y se vuelve estéril, pero la intuición sin simpatía no puede extenderse a otras realidades en principio ajenas a la conciencia, obteniendo así la posibilidad de ser aplicada como método. «La metafísica, [...] estudiando esas sustancias desde dentro, razonando por analogía y no ya por inducción, encuentra ahí [en el universo material] algo comparable a nuestra propia conciencia y, en cualquier caso, a nuestra propia actividad»²⁷⁴. La simpatía es condición de posibilidad para que el empirismo de la metafísica a la que aspira Bergson sea realmente viable, ya que aporta una certeza sobre el hecho de que se puede conocer verdaderamente el mundo que traspasa el ámbito subjetivo, siendo intuido en el momento en el que se presenta ante nuestra subjetividad. Precisamente porque la intuición es una especie de simpatía, podemos afirmar la existencia de los objetos exteriores que son simultáneamente interiores a nosotros. Prueba de esta existencia es la categoría de objetividad que surge como fruto de las experiencias comunes; «esta comunidad es precisamente el sello de la existencia independiente»²⁷⁵. No obstante, previamente a esa objetividad, estas realidades caen bajo el horizonte de nuestra conciencia y a la intuición no le es necesario *demostrar* su existencia porque ya la da por hecho gracias a la simpatía. Si no fuera así, si no existiera una confianza genuina en el hecho de que lo que se nos da existe, en su realidad real más allá de nuestro yo, sería imposible conocer:

«El realismo no consiste en decir que conocemos la materia como es en sí. El realismo consiste en afirmar que nuestras percepciones responden a una realidad independiente de nosotros que es la causa de esas percepciones, que probablemente no se parece a ellas, pero que encierra en sí lo que hay de esencial, y, sobre todo, de inteligible, en nuestras percepciones»²⁷⁶.

²⁷⁴ H. BERGSON, "Leçons de métaphysique", en *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, 438.

²⁷⁵ *Ibid.*, 417.

²⁷⁶ *Ibid.*, 422.

Conocer implica una confianza a priori en la experiencia que ya se da en el momento en el que intuimos. El mecanicismo yerra, de hecho, al descuidar el contenido de la propia experiencia que se manifiesta en la sensación. Por el contrario, de hecho, los análisis conceptuales pueden prescindir de esta certeza porque es, en principio, irrelevante para sus operaciones. Por lo tanto, podemos afirmar que la realidad de las cosas es una evidencia que se nos presenta en el acto intuitivo en virtud de que este acto procede por una especie de simpatía.

4.9 Conceptos e imágenes

Según la filosofía bergsoniana, los conceptos objetualizan la realidad al tratar de definirla. Sin embargo, con respecto a la vida de la conciencia, ¿es posible transformar una vida – que es dinámica, que es historia y que fluye– en un objeto? Al hacerlo se corrompería precisamente aquello que se quiere investigar. Dada la propuesta de Bergson, la cuestión a abordar es: ¿por qué la imagen consigue escaparse a esta fijación? Nuestra hipótesis es la siguiente: aquello que deja abierto la imagen, en contraposición al concepto objetualizante, es la interpretación. Mientras que las definiciones determinan el significado, objetualizan la esencia, la imagen nos aproxima a él con un método diferente.

Las imágenes permiten una especie de sintonía, una empatía con el autor, una simpatía con la obra en la que captamos esas indicaciones de significado que aquellas sugieren. Haciendo esto, las imágenes ni cierran ni determinan y, en este sentido, dejan espacio a la interpretación. Al definir, la relación que se establece entre el significante y el significado es unívoca y no existe este espacio. Por el contrario, para Bergson, la imagen consigue conectarnos más con la realidad que un concepto. Bergson no deja de incidir en esta posibilidad. Partiendo de su preocupación por penetrar en lo real y no quedarnos en la superficie simbólica, nos preguntamos si es posible dar cuenta de esa experiencia

originaria de vivencia en el mundo. En última instancia, ¿es posible dar cuenta de las intuiciones? Bergson dice que sí, con imágenes que sugieran, pero que no definan. En este sentido, las imágenes, a través de la experiencia estética que tenemos de ellas, revelan más de lo real que los conceptos, siendo estos tal vez más precisos pero angostos.

Para poder profundizar en las afirmaciones que acabamos de hacer, reflexionaremos sobre la naturaleza del concepto y de la imagen –en concreto, sobre cierto tipo de imágenes que son centrales en el bergsonismo– y sobre cómo la lógica de la imaginación difiere de la de la razón.

4.9.1 *Concepto*

A la hora de movernos por el mundo, en lo cotidiano, nuestro espíritu busca puntos de apoyo sólidos con los que manejarse. Es por ello por lo que tiene la necesidad de representarse estados y cosas²⁷⁷ que toma de lo real pero que no pueden captar su movilidad indivisa y por este motivo, en cierto sentido, la fragmentan. Bergson sostiene que, en estas representaciones, el pensamiento, en lugar de continuar su camino, hace una pausa y vuelve sobre sus pasos. De esta acción nace la idea como una detención del pensamiento²⁷⁸. Es la idea entendida como algo fijo, como un concepto y como un símbolo, entendida como representación. Sin embargo, pensar no es figurar²⁷⁹ y, si la

²⁷⁷ Cf. H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 211-212.

²⁷⁸ Cf. H. BERGSON, *L'énergie spirituelle*, 45.

²⁷⁹ La concepción bergsoniana del pensamiento se opone a la teoría pictórico-figurativa wittgensteiniana. «De acuerdo con esta teoría, el mundo es representado pictóricamente por el pensamiento y el lenguaje. Pensar es figurar y figurar es representar en el espacio lógico los hechos del mundo». A. M., LÓPEZ MOLINA, «Conocimiento y lenguaje». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, n.º Extra 1 (1996): 549-561: 554. Para Bergson sí es posible, en el ámbito de la razón, pensar el mundo más allá de las categorías lógicas, porque la razón es algo mucho más amplio.

palabra es la representación de la idea –palabra o idea son como un punto en el que se detiene el pensamiento–, entonces «la palabra se vuelve contra la idea»²⁸⁰ –que fluye– porque, necesariamente, debe reducirla a un elemento abarcable. Siempre se sacrifica algo de la idea cuando se la quiere representar. Esto supone un riesgo de automatismo en la utilización de los conceptos y de pérdida del sentido profundo de los mismos, sentido que no se comprende absolutamente si no es vivido. Por ello propondrá y utilizará Bergson en su obra “imágenes flexibles” y metáforas, elementos propios del ámbito poético que expresan lo inefable de aquello que se quiere comunicar mejor de lo que lo hace una fórmula que congela lo vivo.

Comunicar siempre conlleva hacer una traducción. Sin embargo, el uso de la palabra no siempre implica que esa traducción sea tan rígida. Bergson no desprecia el lenguaje, sino que acusa un uso limitado del mismo²⁸¹ y abre la ventana a otras posibilidades expresivas para la filosofía:

«La palabra, hecha para ir de una cosa a otra, es, en efecto, esencialmente desplazable y libre. Podrá pues pasar, no solamente de una cosa percibida a otra cosa percibida, sino también de la cosa percibida al recuerdo de esta cosa; del recuerdo preciso, a una imagen más fugaz; de una imagen fugaz pero, sin embargo, todavía representada, a la representación del acto por el cual se la representa, es decir, a la idea. Así va a abrirse a los ojos de la inteligencia,

²⁸⁰ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 128.

²⁸¹ «Cuando decimos “cada palabra designa o denota un objeto”, estamos refiriéndonos a un lenguaje ideal, lógico-formal, mediante el que expresamos una relación formal entre signo y objeto. Se trata aquí de un lenguaje que funciona perfectamente en el ámbito de las relaciones científicas (lógico-matemáticas), pero que no sirve, desde luego, para la función primera encomendada al lenguaje: *conocer* la realidad y *comunicar* nuestro conocimiento de ella. Según la teoría de lenguaje ideal (lenguaje=lógica) solo una parte de esa realidad podría ser conocida, a saber, la realidad científica, quedando al margen todos los otros ámbitos de la realidad». A. M., LÓPEZ MOLINA, «Conocimiento y lenguaje», 551. Veremos, en lo que resta de esta investigación, que la teoría estética en la que –a nuestro parecer– culmina la filosofía bergsoniana aspira, en realidad, a una superación de esta teoría del lenguaje ideal.

que miraba hacia fuera, todo un mundo interior, el espectáculo de sus propias operaciones»²⁸².

El peligro de este espectáculo es quedarse encerrado en ese circuito de operaciones del mundo psíquico y alejarse demasiado de lo originario. Estas operaciones permiten que la inteligencia maneje conceptos, formule juicios y haga razonamientos, lo que es esencial para el pensamiento abstracto. Sin embargo, la crítica de Bergson va dirigida hacia la pérdida de referencias de una metafísica estructuralmente perfecta pero que ha renunciado al contacto con la vida. «La inteligencia no nos proporciona, pues, el conocimiento innato de ningún objeto... ¿Qué puede por tanto conocer, ella que lo ignora todo? Al lado de las cosas, están las relaciones»²⁸³.

El conocimiento de los objetos nos los proporciona, en primera instancia, la intuición; después, la inteligencia opera con él. Si la filosofía no nace de la vida, expresa la vida y es para la vida, entonces, se pierde en este tejido de relaciones, se encierra en su torre de marfil y, propiamente, deja de conocer.

«Geometría y lógica son rigurosamente aplicables a la materia. Ahí están en sí mismas y pueden caminar completamente solas. Pero, fuera de este dominio, el razonamiento puro tiene necesidad de ser vigilado por el buen sentido, que es otra cosa muy distinta»²⁸⁴.

²⁸² H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 160.

²⁸³ *Ibid.*, 148.

²⁸⁴ *Ibid.*, 162.

Ese buen sentido es la intuición que nace de la experiencia sobre lo concreto y guía y orienta a la inteligencia:

«La intuición da vida a las mismas ficciones que aspiran a expulsarla. Así como el concepto solo respira en la atmósfera de la intuición, así como el discurso solo avanza impulsado por la intuición, así todo lo sólido de nuestro espacio, de nuestras caricaturas de la duración, proviene del espíritu que se esfuerzan por maltratar»²⁸⁵.

Por lo tanto, reconocemos una primacía gnoseológica de la intuición sobre los conceptos. Solo ella permite todo un desarrollo posterior, todo un despliegue de lo intuido que no hace sino fragmentarlo y solidificarlo con el fin de poder trabajar con ello. Reiteramos que, en ese proceso, se pierde algo de lo originario en pro de que la inteligencia desarrolle sus labores, por eso es necesario volver siempre a la intuición: «la intuición se refracta en conceptos [...] el mismo esfuerzo, por el que se liga ideas a ideas, hace desaparecer la intuición que esas ideas [conceptos] se proponían almacenar»²⁸⁶. Ese “esfuerzo” del que habla Bergson es el razonamiento. El pensamiento discursivo debe digerir de algún modo aquello aportado por la intuición. No razonamos con intuiciones brutas, necesitamos darles forma, una forma que nos permita manejar el material cognitivo y operar con él, como apuntábamos anteriormente. Es necesario “aterrizar” las intuiciones, dimensionarlas y colocarlas sobre el plano. Repetimos que en esto se pierde algo del original, pero la naturaleza de nuestra inteligencia nos obliga a ello. Cuando la intuición se traduce en conceptos, se está “descomponiendo” lo simple. Y esto es posible porque lo real –dada su propia naturaleza, comprendida desde el dualismo bergsoniano– es

²⁸⁵ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 30.

²⁸⁶ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 239.

simple a nuestra intuición y compuesto ante nuestro análisis; se puede percibir de diferentes modos y en diferentes niveles o grados:

«Pero [la inteligencia] no ve que *claro* y *distinto* son para ella las cualidades lógicas que busca obtener de los conceptos. Por consiguiente, será claro y distinto a sus ojos un conocimiento que tenga la forma del pensamiento conceptual, es decir, la forma de lo que se yuxtapone, de manera discontinua, a la manera de los sólidos, en la extensión. Desde entonces pensar clara y distintamente será siempre descomponer la realidad en elementos estables y exteriores los unos a los otros, como lo son los conceptos, es decir, en último análisis, los objetos en el espacio»²⁸⁷.

Bergson no rechaza el pensamiento conceptual, sino que considera imprescindible aclarar el lugar que ocupa en el proceso cognoscitivo y el alcance que tiene. Lo que realmente pretende es llegar a una filosofía más intuitiva, a una metafísica que, aun mediando con conceptos, nazca de la intuición y vuelva a ella constantemente. El concepto ni es el objeto ni capta el objeto con la máxima exactitud; ni siquiera es una representación particular del mismo. Necesariamente la inteligencia, al aprehender el objeto, lleva a cabo una reducción de lo constitutivo y esencial de este. Entendemos el concepto como una representación intencional²⁸⁸ del objeto a la que la individualidad del propio objeto se le escapa, pues el pensamiento conceptual trata de lo general y lo común. Sin embargo, es esa individualidad la que nos interesa y que solo es asequible a la intuición. Siendo el concepto una representación intencional, tiene que darse una polaridad sujeto-objeto en el conocimiento. Esa polaridad es una relación que, al objetivarse, deviene concepto²⁸⁹.

²⁸⁷ M. C. SÁNCHEZ REY, *La filosofía bergsoniana de la inteligencia*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989. La cursiva es nuestra.

²⁸⁸ En el sentido de la intencionalidad fenomenológica.

²⁸⁹ Cf. M. C. SÁNCHEZ REY, *La filosofía bergsoniana de la inteligencia*, 140-141.

Ese darse del objeto al sujeto conlleva una forma específica, la idea, que no es ya la forma originaria de lo real, lo cual no quiere decir que esté falseada. Pero los conceptos y las ideas son formas *para* el sujeto que conoce, son formas intencionales y, dados nuestros límites cognoscitivos, no conservan todo de la intuición originaria de lo real. Esa relación no se objetiva en el conocimiento intuitivo, porque es íntima y simple, no se compone de partes.

Conviene exponer, finalmente, que hay dos peligros que surgen, para Bergson, en la forma de entender esta relación. Por un lado, el nominalismo pretende, partiendo de la percepción de los objetos individuales, componer el género de estos por alguna clase de enumeración y, por otro lado, el conceptualismo pretende, partiendo del mismo punto, extraer dicho género por análisis de estos. «Pero la verdad es que no empezamos por la percepción del individuo ni por la concepción del género, sino por un conocimiento intermedio, por un sentimiento confuso de cualidad señalada o de semejanza»²⁹⁰. Comprenderemos mejor en qué consiste este “sentimiento confuso” cuando procedamos a explicar, a continuación, la naturaleza de las imágenes para Bergson y el papel del “esquema dinámico”²⁹¹, característico de su filosofía.

4.9.2 *Imagen*

Apuntábamos al inicio de esta reflexión sobre los conceptos y las imágenes que estas últimas consiguen escapar a la fijación de los primeros porque permiten una sintonía con su objeto. Procedamos ahora a ahondar en su naturaleza.

²⁹⁰ J. ZARAGÜETA, *La intuición en la filosofía de Henri Bergson*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, 115.

²⁹¹ Ver 4.9.2 *Imagen* y 4.14 *El “esfuerzo intelectual”*.

Lo primero que debemos tener en cuenta es que «no hay jamás imagen sin objeto»²⁹². Esto quiere decir que la imagen siempre está en relación con algo que no es ella ni tampoco es innata al sujeto, apunta a algo que la precede y está en relación con la experiencia. Definíamos el concepto como una *representación* del objeto, a diferencia de la imagen que es, para Bergson, más que una representación, en el sentido de que «nuestra representación de la materia es la medida de nuestra acción posible sobre los cuerpos»²⁹³. En *Materia y memoria* Bergson habla de la materia porque considera que, desde la perspectiva de un “dualismo solidario” –en el que ya hemos profundizado²⁹⁴– los conceptos operan sobre la materia porque fragmentan y “espacializan”; al contrario, la intuición o incluso las imágenes captan el espíritu y todo lo relativo a él, pues simpatizan con este ámbito del ser. Tenemos conciencia del mundo material mediante los conceptos; Bergson define la conciencia como una «acción posible»²⁹⁵ porque entiende que la inteligencia en este sentido está destinada a dominar lo real y a evaluar las posibilidades de actuación sobre ello en relación con su propia medida, la del sujeto. Sin embargo, ni a la intuición ni a las imágenes les atañe esta tarea. Ni a la metafísica tampoco, pues este tipo de relación con la realidad es propio de la ciencia: a diferencia de esta, «la metafísica, que no tiende a ninguna aplicación, podrá, y con mucha frecuencia deberá, abstenerse de convertir la intuición en símbolo»²⁹⁶, es decir, en un concepto cerrado y que solidifica. La ciencia se encargará de traducir lo conocido en símbolos o conceptos, porque analiza y son las suyas herramientas propias del análisis. Ambas parten de lo mismo: «la ciencia y la metafísica se reúnen, pues, en la intuición»²⁹⁷. Si la ciencia va de la intuición a los conceptos –entendidos en un sentido instrumental que “corrompe” lo originario–, ¿cómo entiende Bergson que procede la metafísica? Observamos a lo largo de toda su obra el

²⁹² H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 42.

²⁹³ *Ibid.*, 35.

²⁹⁴ Ver 4.6 *El dualismo en la filosofía de Bergson*.

²⁹⁵ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 50.

²⁹⁶ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 214.

²⁹⁷ *Ibid.*, 216.

uso constante de imágenes y metáforas que ha tomado prestadas del lenguaje poético. Esta forma de expresión no es gratuita, no son florituras. En una carta que escribe Bergson al filósofo Florian Znaniecki en 1911, en la que le solicita una traducción al polaco de su obra *L'évolution créatrice*, el francés hace alusión a la dificultad en la lectura de su obra y por ello expresa su intención de llevar al lector:

«a una determinada forma de pensar que deja de lado los "conceptos" y las ideas abstractas y que solo puede expresarse mediante imágenes: la imagen no es aquí un adorno, sino el único medio de expresión que se adapta al pensamiento»²⁹⁸.

Las imágenes no tienen, para Bergson, el papel de representar con exactitud el pensamiento, sino de sugerir un movimiento que nos haga concordar con él, que nos lleve a él por simpatía. Se trata más de llevarnos a una determinada actitud con la que estar en lo real que de hacer una traducción de lo real mismo a imágenes: «todo lo que las imágenes pueden hacer es llevarnos al lugar donde podemos tener la intuición»²⁹⁹. Tener conciencia de un objeto no equivale, para el filósofo, a llegar a una representación de este³⁰⁰. La intuición entra en el objeto mismo, no orbita en torno a él. La ilusión sobre que el conocimiento científico penetra en la esencia de las cosas reside en creer que, efectivamente, entramos en el propio objeto, «que lo percibimos en él y no en nosotros»³⁰¹, cuando desde el método analítico no se puede dar, para Bergson, ese conocimiento íntimo y familiar que solo se obtiene por simpatía. En el comentario que

²⁹⁸ H. BERGSON, "Bergson à Znaniecki" (1911), en *Mélanges*, 960.

²⁹⁹ L. LAWLOR, «Intuition and Duration: an Introduction to Bergson's *Introduction to Metaphysics*», 29.

³⁰⁰ R. BERNET, «Bergson on the Driven Force of Consciousness and Life», en M. R. KELLY, *Bergson and Phenomenology*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, 25-41: 43.

³⁰¹ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 41.

hace Raymond Bayer a la estética de Bergson –de capital importancia³⁰²–, el intelectual francés expresa muy bien la relación que se establece entre la expresión de las imágenes y la captación de las esencias:

«Ahora bien, la esencia es precisamente esa cualidad que revela lo inmediato: “la realidad de las cosas no debe ser construida ni reconstruida, sino tocada, penetrada”. Y estas presentaciones del universo, estas imágenes, no son, a pesar de eso, fantasmas, ni son aparatos sin fundamento como quiere el idealismo. Aquí son la realidad misma, o más bien la hacen tocar. Nunca como en el realismo bergsoniano, estremecido por las sensaciones de un arte oculto, lo dado de las cosas se parece a lo dado de las obras»³⁰³.

Las imágenes hacen tocar la realidad misma porque conectan la parte representativa del espíritu con la parte objetiva de las cosas. Para Bergson las imágenes no son representaciones al modo en el que lo son los conceptos, sino que son representaciones en estado naciente que, por otro lado, se asemejan al modo de ser de las cosas sin aún haberse convertido en objetos. Las imágenes están a medio camino entre el concepto y el objeto y por ello se encuentran más próximas al objeto que el concepto. Las imágenes no pertenecen al dominio de la *representación*, sino al de la *presentación*. No son una reconstrucción de la cosa. Las imágenes presentan la realidad misma³⁰⁴.

³⁰² El comentario de Bayer a la estética bergsoniana –la cual Bergson nunca llegó a sistematizar– resulta imprescindible a la hora de estudiar a nuestro autor, pues somete a crítica cada uno de los aspectos relativos al ámbito estético y a la teoría del arte que Bergson apunta en su obra. No obstante, discrepamos con las conclusiones a las que llega Bayer que, tras dar cuenta de todas las aporías –reales– que se presentan en la teoría bergsoniana, afirma que esta consiste en un “impresionismo metafísico imposible”.

³⁰³ R. BAYER, «L’Esthétique de Bergson». *Revue Philosophique de la France et de l’étranger* 131, n.º 3/8 (1941): 244-318: 247.

³⁰⁴ Cf. M. PIAZZA – D. VINCENTI, «Il problema estetico in Henri Bergson: la critica di Raymond Bayer alla teoria della percezione pura». *Dradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories* IV, n.º 2 (2018): 91-120: 95-96.

Queda claro el alcance que tienen las imágenes para Bergson. Sin embargo, ¿qué es lo que posibilita todo esto?, ¿cómo tratamos de traducir en imágenes?, ¿cómo tiene lugar el proceso?, ¿cómo llegan las imágenes a comunicar?

Bergson acude al concepto de “esquema dinámico” para denominar el desarrollo en imágenes de una representación simple. Esta representación no consiste en un esquema preconcebido y, en este sentido, se puede decir que Bergson no es formalista, porque no hay conceptos que correspondan a las imágenes. Una imagen no es la figuración de un concepto y un concepto no representa a una imagen, como tampoco encierra en sí toda la esencia de lo real. «Entendemos por esto que dicha representación contiene menos las imágenes mismas que la indicación de lo que es preciso hacer para reconstruirlas»³⁰⁵. El esfuerzo intelectual tiene lugar en el tránsito del esquema –dinámico– a la imagen³⁰⁶. El papel del intelecto aquí es evocar y esa evocación implica un esfuerzo que trata de «convertir una representación esquemática, cuyos elementos se penetran entre sí, en una representación con imágenes cuyas partes se yuxtaponen»³⁰⁷. «Trabajar intelectualmente consiste en conducir una misma representación a través de los diferentes planos de conciencia en una dirección que va de lo abstracto a lo concreto, del esquema a la imagen»³⁰⁸. El trabajo intelectual es un posarse de la memoria –*durée*– sobre el presente. Un traer al presente, en forma de imagen, todo el bagaje de la memoria, de la corriente de conciencia.

«Pero una inteligencia flexible, capaz de utilizar su experiencia pasada volviéndola a curvar según las líneas del presente, necesita, al lado de la

³⁰⁵ H. BERGSON, *L'énergie spirituelle*, 161.

³⁰⁶ Cf. *Ibid.*, 174.

³⁰⁷ *Ibid.*, 167.

³⁰⁸ *Ibid.*, 176-177.

imagen, una representación de rango diferente siempre capaz de realizarse en imágenes, pero siempre distinta de ellas. El esquema no es otra cosa»³⁰⁹.

Bergson habla de “inteligencia flexible” en contraposición al concepto de inteligencia rígida y analítica propia del conocimiento científico³¹⁰. Este posarse de la duración sobre el presente necesita una guía continua capaz de generar imágenes, pero irreducible a estas. En definitiva, un esquema mediador entre la memoria y las imágenes. Imágenes que, repetimos, no llegan a ser conceptos y por ello son más próximas a presentar lo real que ellos, que representando solidifican.

4.10 La “imagen mediatrix”

En una filosofía que alega que el hecho comunicativo consiste en una mediación que se ve forzada a hacer traducciones del original y, por lo tanto, sacrificar matices, resulta pertinente encontrar una vía que nos proporcione la posibilidad de transmisión de lo conocido. Es necesario un medio que consiga escapar a la fijación de los conceptos. «Habrà que buscar las [traducciones] que reflejan el original con más exactitud»³¹¹. Como queda señalado anteriormente, la imagen es, para Bergson, «el único medio de expresión que se adapta al pensamiento». Ahora bien, Bergson distingue entre dos tipos de imágenes. Por un lado, están las imágenes que nos vienen a la mente cuando intentamos comunicar nuestro pensamiento y, por el otro, están las

³⁰⁹ *Ibid.*, 188.

³¹⁰ Ver C) “*La intuición o la inteligencia verdadera*”, en 4. *Análisis de la filosofía de Henri Bergson en torno al concepto de intuición*.

³¹¹ M. del C. SÁNCHEZ REY, *La filosofía bergsoniana de la inteligencia*, 150.

que denominaré “mediatrices” o “mediadoras”. Estas últimas se encuentran más próximas a la intuición que las primeras, no se pueden explicar –no son del todo traducibles en conceptos– y tienen un carácter fugaz y evanescente³¹²:

«Pero lo que sí lograremos captar y fijar es una cierta imagen intermedia entre la simplicidad de la intuición concreta y la complejidad de las abstracciones que la traducen, una imagen esquiva y evanescente que ronda, quizá inadvertida, la mente del filósofo, que le sigue como una sombra por los vericuetos de su pensamiento, y que, si no es la intuición misma, se acerca mucho más a ella que la expresión conceptual, necesariamente simbólica, a la que debe recurrir la intuición para dar “explicaciones”»³¹³.

Visto que la forma que tiene la intuición de presentarse a la mente y de mediar con el concepto es esta imagen, es lógico atribuir a este segundo tipo de imagen la capacidad de adaptarse al pensamiento y comunicarlo mejor que los conceptos rígidos. En lo que respecta al lenguaje, que nace de los conceptos y podría pensarse que se reduce a ellos, será el lenguaje poético el que mejor cumpla esta función. De hecho, es el propio Bergson a lo largo de su obra quien acude a recursos poéticos, a metáforas y a imágenes sugestivas para tratar de transmitirnos su pensamiento. Hace un uso flexible del lenguaje. No usa las imágenes por una simple cuestión estética, en el sentido más superficial del término, por esteticismo –lo cual tampoco resultaría incompatible con su objetivo–. Lo que Bergson trata de hacer es *sugerir*, más incluso que *expresar*, algo que es inabarcable en última instancia. Por este motivo su filosofía es tan complicada y presenta aparentes ambigüedades. Resulta difícil, con estas premisas, sentenciar verdades y hacer afirmaciones rotundas. Bergson prefiere ir poco a poco, tantear, sugerir y evocar lo que su mente intuye. Su forma de hacer filosofía pasa por comprender que él no trata de

³¹² Cf. M. del C. SÁNCHEZ REY, *La filosofía bergsoniana de la inteligencia*, 150-151.

³¹³ H. BERGSON, "L'intuition philosophique", en *La pensée et le mouvant*, 119-120.

comunicar –en el sentido más básico de la palabra– verdades, sino de provocar el ejercicio de la filosofía en otros a través de la evocación. Frente al concepto, la imagen no limita. Paradójicamente, es menos precisa pero más próxima al pensamiento. Su capacidad de evocar nos ofrece un acceso más directo. Esto no significa que la imagen traduzca la intuición, sino que las imágenes tienen la función de orientar al espíritu, de acompañarlo en un movimiento, de sugerir. Muchas imágenes, al confluir en una dirección, le señalan el camino al espíritu. En este sentido, el papel del filósofo tiene que ver con indicar, con ofrecer enfoques y plantear cuestiones y perspectivas:

«La imagen, a pesar de su imprecisión y ambigüedad, o precisamente, gracias a ella, tiene sobre el concepto una doble ventaja: “que nos mantiene en lo concreto” y que *sabe* que su función no es describir, sino que vale por referencia a algo que no es ella; por lo que sugiere»³¹⁴.

Como observamos, la intuición no se ve limitada por ser del todo incommunicable, sino que lo que Bergson plantea es una forma muy concreta de relación con la misma, que no atiende al conocimiento convencional ni al método científico; se asemeja más a la forma de ser del arte. No existe una correspondencia completa concepto-intuición o palabra-intuición, tampoco imagen-intuición. Pero un uso poético de las imágenes, que acompañe y favorezca el movimiento del espíritu, puede ayudar a alcanzar un pensamiento por medio de la evocación y no de la traducción-transmisión. Esta perspectiva bergsoniana arroja luz sobre el papel del arte, el cual no se concibe ya como una figuración de conceptos. Sirva esta reflexión sobre la naturaleza y el fin de las imágenes en Bergson para anotar esta noción sobre el arte que se desarrollará más adelante en la presente investigación³¹⁵. Es necesario añadir, a este respecto, que para Bergson la intuición, a la

³¹⁴ M. del C. SÁNCHEZ REY, *La filosofía bergsoniana de la inteligencia*, 152.

³¹⁵ Ver C) *El objeto del arte*, en 5. *La relación entre el conocimiento intuitivo y la experiencia estética*.

que conducen las imágenes, no tiene un carácter pasivo, sino activo, y que la misión del filósofo y del artista radica en cultivar la atención:

«Una expresión familiar a Bergson y que no nos cansaremos de repetir es que la intuición o visión no es algo gratuito y que llueva del cielo. No se consigue una manifestación de la realidad sino tras un esfuerzo de camaradería con ella. Se impone una actitud atenta, de búsqueda y que tenga en cuenta los diversos modos de acercarse a lo real»³¹⁶.

Abordaremos la cuestión de esta “actitud atenta” y de lo que entiende Bergson por “atención a la vida” más adelante³¹⁷. Por ahora, recogemos que la intuición consiste en un movimiento activo, propiciado y orientado por una serie de imágenes que la conducen a una visión que es más próxima al pensamiento que se ha querido transmitir que los conceptos que la traducen. De hecho, «la intuición de que hablamos no es un acto único, sino una serie indefinida de actos, sin duda todos del mismo género, pero cada uno de una especie particular, que corresponden a todos los grados del ser»³¹⁸. Por lo tanto, las imágenes –en su uso poético– son más flexibles y se amoldan más a la naturaleza del espíritu –son más próximas al mismo– que los conceptos.

C) La intuición o la inteligencia verdadera

³¹⁶ M. del C. SÁNCHEZ REY, *La filosofía bergsoniana de la inteligencia*, 154.

³¹⁷ Ver 5.18 *La atención a la vida*.

³¹⁸ J. ZARAGÜETA, *La intuición en la filosofía de Henri Bergson*, 60.

4.11 Análisis e intuición

En Bergson el arte y la filosofía están unidos por una base común que es la intuición, a diferencia de la ciencia, cuyo método es el análisis. Y, mientras el arte y la filosofía penetran en la realidad, la ciencia establece leyes y hace previsiones: «el conocimiento científico renuncia a ver –intuir– para prever –enlazar– y sustituye la realidad concreta por una serie de símbolos que nos permiten manejarla en nuestro provecho. Estos símbolos son los conceptos»³¹⁹. El motivo por el cual conceptualizamos nuestras intuiciones es porque estas no son comunicables, ha de experimentarlas cada persona de forma individual. Pero, como ya hemos observado, esto supone una pérdida de matices y de la esencia del objeto intuido por el camino de la abstracción. Al elaborar conceptos podemos volcarlos al lenguaje y transmitir de forma parcial esa experiencia individual. Algo similar ocurre cuando vemos una buena película y la queremos compartir con un amigo. Podemos explicarle el argumento, alabar el talento de los actores, y la belleza de los escenarios, pero sabemos que lo mejor será que él la vea con sus propios ojos y haga una experiencia de ninguna manera igual, pero análoga a la que nosotros hemos hecho. Sucede algo parecido cuando tratamos de definir qué es el amor. Nos resultará imposible transmitir, a quien no lo haya experimentado, su esencia mediante conceptos representados por el lenguaje ordinario. Y, a quien lo haya vivido, tampoco le resultará del todo sencillo dar una explicación, ni siquiera a sí mismo –no por nada se trata de un tema universal, tal vez el más tratado, por ser el más inefable y el de mayor peso o significado, en la historia de las expresiones artísticas–. Principalmente, esto se debe a que el amor no es una idea platónica con existencia real, sino que lo que existe son los actos de amor y las personas amadas y, por lo tanto, la idea que tengamos de amor ha de partir necesariamente de la realidad experimentada. Analizamos intuiciones y abstraemos

³¹⁹ M. GARCÍA MORENTE, *La filosofía de Henri Bergson*, Madrid, Ediciones Encuentro, S.A., 2010, 39.

los rasgos de las cosas y de la experiencia que tenemos de ellas para elaborar conceptos que nos permitan pensar, comunicarnos y realizar operaciones intelectuales.

Para Bergson intuir supone estar *en* el objeto mismo³²⁰, verlo desde dentro como una cosa simple. Si lo vemos desde fuera y en relación con otras cosas lo estaremos analizando. «El análisis es la operación que resuelve el objeto en elementos ya conocidos, es decir, comunes a ese objeto y a otros»³²¹. Analizar consiste, por lo tanto, en establecer una serie de relaciones entre los elementos de lo real y convertir la cosa o las relaciones de cosas en símbolos; consiste en ir de lo particular a lo general –procediendo por inducción–. Se trata de desarrollar un conjunto de puntos de vista que, por mucho que orbiten en torno al objeto, nunca llegan a comprenderlo del todo; de lo que resulta una representación imperfecta. Un concepto nunca puede reemplazar a una intuición –en la medida en que esa intuición es individual– y se encuentra tanto más lejos de ella cuanto mayor es el nivel de abstracción y la complejidad de la red de relaciones que se teje en torno a ella:

«De la intuición original y además confusa, que da su objeto a la ciencia, esta pasa inmediatamente al análisis, que proyecta sobre este objeto infinitos puntos de vista. Rápidamente llega a creer que podría, reuniendo todos los puntos de vista, reconstruir el objeto»³²².

4.12 Distintas acepciones

³²⁰ Es en este sentido en el que podemos decir que el arte nos hace *adentrarnos* en la realidad misma.

³²¹ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 181.

³²² *Ibid.*, 194.

Bergson entiende la “inteligencia verdadera” como una facultad que no puede ser reducida a uno de sus actos –análisis, discurso, intuición, etc.–. Sin embargo, existe una confusión a la hora de interpretar los propios textos bergsonianos, pues el autor utiliza el término “inteligencia” en diversos sentidos a lo largo de su obra y es ciertamente ambiguo en la aplicación de tantos otros términos. Por ello, consideramos importante poner de relieve estas acepciones e indicar a qué nos referimos cuando hablamos de “inteligencia” en la obra de Bergson.

En su obra de juventud y, de forma más concreta, en su tesis doctoral: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889), Bergson opone la función del pensamiento que analiza, conceptualiza y discurre a aquella que intuye. En este sentido, identifica pensamiento discursivo con inteligencia y lo contrapone a la intuición. En *Introducción a la metafísica* (1903), el autor manifiesta un radical contraste entre análisis e intuición. Una vez más, habla de inteligencia para referirse al análisis y al discurso. En *La evolución creadora* (1907), Bergson sigue reservando el término “inteligencia” para la función discursiva del espíritu³²³. Sin embargo, cuando se realiza una lectura profunda de toda la obra de Bergson, se cae en la cuenta –desde la comprensión de sus principios metafísicos, más que de sus expresiones formales– de que el filósofo entiende la verdadera inteligencia en un sentido mucho más amplio y, precisamente, dedica todo su trabajo a combatir la moderna comprensión de la inteligencia reducida a uno de sus ámbitos. Para Bergson, la inteligencia es una facultad que lo engloba todo y con la que el hombre penetra en la realidad –como desarrollaremos más adelante³²⁴, cuando hablemos de la sabiduría–. Tanto la intuición como el análisis son actos de la inteligencia, funciones con las que el espíritu aborda la realidad, modos diferentes de relación con el mundo, pero que forman parte de una sola y única facultad, que es la encargada de *leer* las cosas –ya sea de manera más superficial o profunda–. Por lo tanto, cuando hablemos de inteligencia en Bergson, nos referiremos a toda la capacidad de leer la realidad y, en oposición a la intuición, hablaremos de pensamiento discursivo, analítico y conceptual.

³²³ Cf. M. C. SÁNCHEZ REY, *La filosofía bergsoniana de la inteligencia*, 52-54.

³²⁴ Ver 4.15 *La sabiduría integral*.

4.13 “Bergson, ¡irracionalista!”

Visto lo anterior, a la hora de leer a Bergson se puede pensar que este rechaza y denigra la inteligencia y, por lo tanto, sería comprensible acusarle de irracionalista. Una cultura que considera que el valor cognitivo puede fundamentarse únicamente en la aplicación de los métodos y códigos de la ciencia moderna empírica y matemática, cae fácilmente en el rechazo de «actos que nos dan acceso a la realidad y que, no obstante, no se ajustan a los procedimientos legitimados por la ciencia»³²⁵ —como lo es la experiencia estética—. Es decir, se considera que estos actos no aportan un conocimiento legítimo de la realidad puesto que «no son útiles en el esfuerzo de la especie humana por incrementar su poder sobre la materia», esto es, no son útiles para la ciencia³²⁶. Desde esta perspectiva, se reduce la razón a un uso que no tiene en cuenta toda su amplitud y solo se la legitima en una de sus posibles aplicaciones, dejando fuera lo “a-conceptual” y lo “pre-teorético”. Como tratamos de ver en la presente investigación, el método de la ciencia moderna no se adecua ni a todos los objetos ni a todos los aspectos de un mismo objeto. Por ello, es necesario entender que es la realidad la que exige e invita a una forma de abordarla, que es llevada a cabo por nuestra inteligencia, pero en la que en ningún caso el método puede forzar su objeto. De hecho, dirá Bergson que «el conocimiento, ya sea intelectual o intuitivo, solo se relativiza cuando la facultad de conocer se aplica a aquello para lo que no fue hecha»³²⁷. Cuando se tacha a Bergson de irracionalista no se está entendiendo la razón en un sentido amplio, sino que solo se está haciendo referencia a la razón discursiva. En otras palabras, se puede decir que Bergson no hace uso de un método exclusivamente

³²⁵ L. KOLAKOWSKI, *Bergson*, 58.

³²⁶ *Id.*

³²⁷ H. BERGSON, "Bergson à Harald Höffding" (1915), en *Mélanges*, 1150.

racionalista para acercarse a un tipo de realidades, lo cual no implica que no sea razonable en sus métodos. Si se entiende que alguien es “irracionalista” en el sentido de que desprecia la razón y la rechaza como ingrediente imprescindible de la relación con lo real, Bergson no es, en absoluto, irracionalista.

4.14 El “esfuerzo intelectual”

En su célebre artículo *El esfuerzo intelectual*³²⁸ Bergson trata el proceso de comprensión de la realidad que se realiza por «un movimiento del espíritu que va y viene entre las percepciones o las imágenes y su significación»³²⁹. «El esfuerzo intelectual es simple en su movimiento e infinitamente complejo en las imágenes que este movimiento solicita»³³⁰. Cuando comprendemos, no hacemos un seguimiento de las imágenes, una a una, para colocar sobre ellas la etiqueta de una idea ya hecha. Según Bergson, comprender es partir de unas ideas flexibles, de un sentido supuesto –pero no cerrado– para ir más allá de las imágenes que se nos presentan. Como ya hemos visto, a este sentido supuesto le llama Bergson “esquema dinámico”³³¹ y lo entiende como lo virtual. El esquema dinámico es una especie de vistazo a deslumbramiento de la consideración de algo, pero no una idea preexistente, ya hecha y fija. Esta diferenciación es fundamental para entender cómo en el conocimiento y la comprensión bergsonianas hay cabida para la novedad. Conocer no es aplicar unos esquemas ya hechos sobre las cosas, sino que consiste más bien en una atracción del bagaje del espíritu –de las percepciones y de la memoria– que viene a ser evocado por la realidad pero que no la predetermina. «El verdadero intelecto [...] debe tener algún tipo de poder o virtualidad que lo habilite para producir novedad»³³². Pero esta “producción” no se entiende como una reordenación de elementos ya dados desde un modelo predeterminado y concreto, sino que es creativa en el sentido de que consiste en vislumbrar una porción de lo imprevisto. Las impresiones

³²⁸ H. BERGSON, “L'effort intellectuel” (1902), en *Mélanges*, 519-550.

³²⁹ *Ibid.*, 532.

³³⁰ H. BERGSON, *L'Évolution créatrice*, 1907, 90/58-59. Cit. en V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 118.

³³¹ H. BERGSON, “L'effort intellectuel” (1902), en *Mélanges*, 526. Ver 4.9.2 *Imagen*.

³³² L. LAWLOR, «Bergson on the True Intellect», en A. LEFEBVRE – N. F. SCHOTT (Eds.), *Interpreting Bergson: Critical Essays*, New York, Cambridge University Press, 2020, 67-86: 69.

que conforman el esquema dinámico se podrán materializar en palabras para expresarlo, pero estas no encierran ni agotan todo su significado.

4.15 La sabiduría integral

Teniendo en cuenta que el término inteligencia puede tener diversas acepciones pero que, con Bergson, nos adherimos a una; habiendo comprendido por qué al filósofo no se le puede tachar de “irracionalista” si se comprende la “razón” en un sentido amplio; y, una vez expuesto, a modo introductorio, el proceso del esfuerzo intelectual, vamos a adentrarnos en la verdadera diferenciación entre los dos tipos de conocimiento que hay en la filosofía bergsoniana: aquella que se establece entre la sabiduría –que capta la vida desde dentro– y la especulación –en el sentido de una teorización en cierta medida despegada de la vida–.

La verdadera inteligencia consiste en una «corriente de simpatía que se establece entre el hombre y la cosa»³³³, capta la cosa desde dentro, tocando su fondo, porque implica una «adaptación exacta del espíritu a su objeto particular»³³⁴. El espíritu se adapta, no impone. Si asumimos que el conocimiento –siguiendo la definición de López Molina–, «es más la actividad de un ser humano concreto incardinado en la sociedad y en la historia que el correlato lógico-semántico de una razón identificada con las estructuras generales de la Lógica»³³⁵, podemos decir que la inteligencia en sentido profundo, del hombre que conoce y que sabe, no se identifica con la capacidad de razonar que elabora conclusiones generales. Como hemos dicho, es todo el espíritu el que intelige adaptándose a lo

³³³ H. BERGSON, “De l'intelligence” (1902), en *Mélanges*, 556.

³³⁴ *Ibid.*, 557.

³³⁵ A. M., LÓPEZ MOLINA, «Conocimiento y lenguaje», 549.

particular. La ciencia –desde una comprensión moderna– teoriza y elabora conceptos con fines útiles. De este modo, termina por fraccionar lo que conoce y lo falsifica –aun inintencionadamente– al querer otorgarle un enfoque más pragmático. Esto no quiere decir que no se pueda pasar de lo particular a lo general sin falsear la realidad. Al conocer lo particular nos vinculamos a un dominio concreto de la realidad y es natural que sea así, puesto que «no puede haber un hombre universalmente inteligente»³³⁶. Entonces, ¿cómo nos trasladamos entre los diversos dominios intelectuales? El espíritu está hecho para conocer potencialmente todo lo real. Por ello, podemos hablar de una flexibilidad del espíritu que es posible gracias a la analogía³³⁷, la cual permite al intelecto moverse por diversos niveles manteniendo los puntos de referencia, acorde con el nivel en el que se encuentra. Para Bergson la analogía es una herramienta imprescindible que habilita la universalidad del intelecto. Pero el conocimiento siempre empieza por el contacto con lo particular en la experiencia y no consiste, en ningún caso, en una coincidencia entre realidades particulares e ideas fijas y preconcebidas, sino en una constante renovación, en una actividad dinámica del espíritu.

4.16 El método de la metafísica: la intuición filosófica

Una vez que hemos comprendido en qué consiste la intuición, cabe preguntarse por qué Bergson la determinó, siendo un acto simple, como el método de la metafísica y qué es lo que puede aportarle a esta. La intuición necesita ser metódica dado que no es

³³⁶ H. BERGSON, “De l'intelligence” (1902), en *Mélanges*, 557.

³³⁷ Cf. *Ibid.*, 558.

automática³³⁸, pues supone un «esfuerzo muy difícil y penoso por el cual rompemos con las ideas preconcebidas y los hábitos intelectuales arraigados para recolocarnos simpáticamente en el interior de la realidad»³³⁹. Se dice de ella que es simple por la coincidencia que se da entre el espíritu y el objeto en el momento de la aprehensión, de la cual deriva una unificación³⁴⁰. Es la reflexión que nace de la intuición la que implica que la conciencia se desdoble en sujeto y objeto, revelando así una realidad compuesta. Bergson sostiene que la actitud propia de la intuición, mientras que al artista le es natural a la hora de relacionarse con las cosas³⁴¹, el filósofo tiene que ejercitarla para llegar a colocarse en una visión más directa de la realidad. Este ejercicio implica una conciencia de las categorías desde las que estamos tratando de conocer que, teniendo un papel útil, deben ser revisadas constantemente, atendiendo a la realidad. Los conceptos deben ser hechos a medida³⁴². Por lo tanto, el método de la intuición conlleva una puesta en suspenso de todas las generalidades –en el fondo con fines pragmáticos– que terminamos por atribuir a las cosas. Esta es la condición necesaria para una observación de la experiencia –sobre la que viene a posarse toda nuestra duración–, una atención a la vida y una auscultación espiritual que nos revelan lo que las cosas son en sí y no ya lo que son

³³⁸ Solo un ser perfecto que fuera conciencia pura conocería todo de manera intuitiva, no encontraría resistencia en la oposición de la materia –tendencia contraria al espíritu–. Pero nosotros nos encontramos siendo espíritus encarnados en materia e insertos en la corriente del tiempo, lo cual impide que todo nos sea dado de golpe y, por este motivo, como hemos observado, la intuición implica un proceso en cierto modo intermitente: «en fin, la conciencia es esencialmente libre; es la libertad misma: pero no puede atravesar la materia sin posarse en ella, sin adaptarse a ella: esta adaptación es lo que se llama la intelectualidad», H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 270.

³³⁹ H. BERGSON, "Discours aux étudiants de Madrid" (1916), en *Mélanges*, 1197.

³⁴⁰ Cf. P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 251-252.

³⁴¹ «Pero de tarde en tarde, por una feliz casualidad, surgen hombres cuyos sentidos o cuya conciencia son menos adherentes a la vida. La naturaleza ha olvidado vincular su facultad de percibir a su facultad de obrar. Cuando miran una cosa, la ven por ella, y no ya para ellos. No perciben ya simplemente con objeto de obrar; perciben por percibir, por nada, por placer. Por cierto lado de ellos mismos, ya por su conciencia, ya por uno de sus sentidos, nacen *desligados*, y según que este desligamiento sea de tal o cual sentido o de la conciencia, son pintores o escultores, músicos o poetas. Por consiguiente, encontramos una visión más directa de la realidad en las diferentes artes; y es porque el artista sueña menos en utilizar su percepción por lo que percibe un gran número de cosas», H. BERGSON, "La perception du changement", en *La pensée et le mouvant*, 152-153.

³⁴² A la medida de las articulaciones naturales de lo real, no de nuestras necesidades pragmáticas.

en virtud de nuestras necesidades³⁴³. En este sentido definió Bergson la metafísica como «la ciencia que pretende prescindir de los símbolos»³⁴⁴, no porque quisiera erigirla como ciencia al modo en que Husserl pretende establecer la fenomenología como metafísica primera. Muchas comparaciones se han hecho a este respecto y, aunque la intuición bergsoniana guarda ciertas similitudes con la propuesta husserliana –sobre todo con nociones relativas al flujo de las vivencias y a la conciencia del tiempo–, está muy lejos de ser equivalente a la intuición eidética. Es necesario aclarar que no cabe esperar de Bergson una caracterización del método al modo en el que Husserl aborda el estudio de la actitud fenomenológica³⁴⁵, ya que nunca tuvo esa intención y tampoco es la nuestra.

La intuición es una operación o «relación *sui generis* que la conciencia establece entre ella misma y el objeto que percibe»³⁴⁶, algo muy diferente a la relación que se puede establecer entre conceptos. Bergson la propone como método porque llega ahí donde el análisis se queda corto. Este último trabaja con semejanzas entre cosas y concibe su objeto como un compuesto impersonal de las mismas; sin embargo, llega un momento en el que no podemos agotar la enumeración de dichas semejanzas, la cual nos lleva a perdernos en la generalidad y nos aleja del objeto. Constatamos así que el análisis es un método inadecuado para ahondar en lo diferencial de cierto tipo de realidades –su *en sí*, lo individual o concreto– y es entonces cuando recurrimos a una operación de otro género, esto es, a la intuición. «[Ciencia y metafísica] pueden tocar el fondo de la realidad»³⁴⁷, pero cada una de la realidad del objeto que le es propio, es decir –tal y como hemos observado al hablar del dualismo de método–, de la materia y del espíritu,

³⁴³ Se trataría, por tanto, de una puesta entre paréntesis de todos nuestros pre-conceptos acerca de las cosas. Diferenciándose de la *epojé* husserliana en que debemos atender a la esencia individual y no ya a la eidética.

³⁴⁴ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 182.

³⁴⁵ Cf. E. HUSSERL, "Las reducciones fenomenológicas", en *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. 1: Introducción general a la fenomenología pura*, Traducido por Antonio Quijano Ziri6n, Fondo de Cultura Econ6mica [u.a.], Nueva ed. y refundici6n integral de la trad. de Jos6 Gaos 2013, 207-220.

³⁴⁶ H. BERGSON, "Pr6face à l'«Esquisse d'un syst6me de psychologie rationnelle» de E. Lubac" (1903), en *M6langes*, 612.

³⁴⁷ H. BERGSON, "Introduction (deuxi6me partie). De la position des probl6mes", en *La pensée et le mouvant*, 33.

respectivamente. Para Bergson el espíritu –y todas las realidades cuya forma de ser es temporal– no puede ser verdaderamente comprendido en términos de semejanza. La intuición es anterior a cualquier tipo de formulación porque revela lo implícito, lo que luego será expresado por signos que, de hecho, nunca expresan del todo lo que nos muestran: «toda la virtud del enfoque filosófico se acumularía en el centro, en una intuición germinativa experimentada directamente»³⁴⁸.

En realidad, para Bergson, el método filosófico implica dos momentos o procesos. El segundo y definitivo de esos momentos es la intuición, sin embargo, «antes de esta intuición, que es la operación propiamente filosófica, es necesario un estudio científico del contexto de la cuestión»³⁴⁹. Es decir, entender dónde se sitúa el problema que queremos plantear para obtener perspectiva. Es aquí, en este sentido, donde la ciencia también puede hacer una aportación a la filosofía, a modo de preludeo o acercamiento a las cuestiones en las que la filosofía tendría algo más que decir. De hecho, el propio Bergson parte muy a menudo de las cuestiones científicas que estaban a la orden del día en su época para, desde ellas, ahondar metafísicamente en la realidad. Volviendo a la intuición, Bergson dice de ella que «la precisión no podría obtenerse, a nuestro juicio, por ningún otro método»³⁵⁰. Es más, fundamenta la legitimidad de su método en esta precisión, frente a la imprecisión de los géneros demasiado vastos en los que solemos insertar las cosas. La intuición, en cambio, nos da una visión directa de su objeto, lo muestra a la conciencia de una forma mucho más concreta. La intuición de la que hablamos –en cuanto que método– no es una especie de punto de partida confuso que hay que “resolver” conceptualmente, sino que más bien consiste en todo el recorrido, por un esfuerzo intelectual –que se va entremezclando con elementos analíticos–, desde ese punto inicial hasta «una *intuición distinta* que aparece al término de la búsqueda»³⁵¹. En

³⁴⁸ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 18.

³⁴⁹ H. BERGSON, "Discours aux étudiants de Madrid" (1916), en *Mélanges*, 1197.

³⁵⁰ H. BERGSON, "Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai", en *La pensée et le mouvant*, 23.

³⁵¹ M. del C. SÁNCHEZ REY, *La filosofía bergsoniana de la inteligencia*, 97.

cuanto método, permanece «soldada a la experiencia, prohibiendo así cualquier presunción de conocimiento que exceda lo dado»³⁵². Porque, para Bergson, todo está ya dado en la experiencia, por eso siempre hay más en la intuición que en los signos que la expresan. Todas las operaciones que se lleven a cabo a posteriori sobre esta intuición no añaden ningún contenido epistémico. Y, por eso, si la filosofía no recurre ante todo a ella, todas las operaciones restantes serán infecundas:

«A nuestro alrededor y en nosotros solo hay hechos puros. [...] El movimiento, la cualidad, el acto libre ya no responden a la razón. Como en la filosofía del "sentido común", son datos inmediatos e irreductibles, hechos puros y originales que se justifican por su mera presencia, sin esperar la consagración de nuestras pruebas»³⁵³.

Recordemos que no hay intuición que pueda nacer del análisis, pero sí sucede a la inversa. Sin embargo, es difícil en ocasiones comprender en qué consiste exactamente esta precisión y cómo se desglosa el método; puesto que es irreductible al método científico, resulta imposible de sistematizar. De hecho, Bergson no tiene ningún texto único en el que recopile y explique pormenorizadamente los pasos a seguir, lo cual se entiende por el hecho de que «más que crear un nuevo sistema de pensamiento, Bergson desarrolló nuevas formas de pensar a través de los problemas filosóficos como una manera de revitalizar la filosofía»³⁵⁴. No obstante, Deleuze recoge la intuición bergsoniana en lo que tiene de método y enumera en una serie de reglas que aportan mucha claridad al, en

³⁵² N. DE WARREN, «Miracles of Creation: Bergson and Levinas», en M. R. KELLY, *Bergson and Phenomenology*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, 174-200: 185.

³⁵³ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 189-190.

³⁵⁴ P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 16.

ocasiones, asistemático modo de expresarse de Bergson. Estas reglas ponen de manifiesto la precisión exigida al método.

La primera regla la resume Deleuze de la siguiente manera: «llevar la prueba de lo verdadero y de lo falso hacia los problemas mismos, denunciar los falsos problemas, reconciliar verdad y creación en el nivel de los problemas»³⁵⁵. Consiste, ante todo, en caer en la cuenta de que hay cuestiones en filosofía que se han enfocado de forma errónea porque, o bien han presentado un carácter aporético, o bien se han zanjado de forma aparentemente simple. Una de esas cuestiones a las que Bergson le aplica el método de la intuición es a la de “lo posible y lo real”³⁵⁶, que nace de confusión del “más” y del “menos”. El método revela los problemas de este tipo como verdaderamente inexistentes, aunque también se puede dar el caso que estén mal planteados por representar mixtos mal analizados³⁵⁷, como sucede con la cuestión sobre la relación entre el cuerpo y el alma tratada en *Materia y memoria*. Para cada uno de estos problemas la filosofía deberá hacer un esfuerzo nuevo, a medida³⁵⁸.

El segundo paso del método consistiría en «luchar contra la ilusión, encontrar las verdaderas diferencias de naturaleza o las articulaciones de lo real»³⁵⁹. Solo la intuición es capaz de recuperar las diferencias de naturaleza que es necesario percibir para detectar los problemas mal planteados. Si bien es cierto que la experiencia se nos da de forma mixta, las cosas que en ella se nos muestran están siempre compuestas para Bergson de dos tendencias entre las que se establece una diferencia de naturaleza. Distinguir estas tendencias y comprender su naturaleza es un discernimiento necesario para identificar las condiciones en las que se da la experiencia. Por eso la intuición es un método que, al

³⁵⁵ G. DELEUZE, *Le Bergsonisme*, 3.

³⁵⁶ Cf. H. BERGSON, "Le possible et le réel" (1930), *La pensée et le mouvant*, 99-116.

³⁵⁷ G. DELEUZE, *Le Bergsonisme*, 6.

³⁵⁸ Cf. H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes, en *La pensée et le mouvant*, 27.

³⁵⁹ G. DELEUZE, *Le Bergsonisme*, 11.

identificar, divide³⁶⁰, ayudándonos a detectar entre qué puede o no haber diferencias de naturaleza. Estas condiciones que pone de relieve la metafísica, gracias a la intuición, poco tienen que ver con las condiciones de toda experiencia posible propias de la filosofía kantiana, porque no son categorías. Estas condiciones son las articulaciones de lo real, lo que viene a significar que ya forman parte de la experiencia real y solo pueden ser descubiertas a posteriori, dado que «están menos determinadas en conceptos que en perceptos puros»³⁶¹. Estos perceptos son los objetos tal y como los percibe el sujeto y si tuvieran que recogerse en un concepto, este debería estar modelado o hecho a medida sobre la cosa misma.

Complementariamente a esta segunda regla, diremos que «lo real no es solamente lo que se divide según las articulaciones naturales o las diferencias de naturaleza, es también lo que confluye, según vías que convergen hacia un mismo punto ideal o virtual»³⁶². Si la divergencia de las tendencias, que nos hacía patente la intuición, nos revelaba las condiciones de posibilidad de la experiencia, su confluencia –después de haber hecho la distinción– ayuda a resolver los problemas en tanto que plantea la realidad en su verdadera naturaleza mixta, esta vez bien analizada. Así descubrimos la verdadera relación entre alma y cuerpo, espíritu y materia o memoria y percepción: la realidad es una intersección de tendencias.

Por último, será necesario «plantear los problemas, y resolverlos, en función del tiempo más que del espacio»³⁶³. A esto se refiere Bergson cuando nos invita a habituarnos a pensar todas las cosas *sub specie durationis*³⁶⁴. La duración es el lugar donde se encuentran las diferencias de naturaleza, porque es propia de realidades cuya manera de

³⁶⁰ Recodemos que, para Bergson, las cosas caen bajo dos órdenes: el geométrico y el vital. En el orden geométrico distinguimos diferencias de grado y, en el vital, diferencias de naturaleza. La intuición, que es propia del orden vital, nos ayuda a discernir qué pertenece a cada orden.

³⁶¹ G. DELEUZE, *Le Bergsonisme*, 19.

³⁶² *Ibid.*, 21.

³⁶³ *Ibid.*, 22.

³⁶⁴ Cf. H. BERGSON, "L'intuition philosophique", en *La pensée et le mouvant*, 142.

ser es temporal, mientras que el espacio es el medio de las diferencias de grado. La intuición:

«nos pone en contacto con una continuidad de duraciones que debemos tratar de seguir, sea hacia abajo, sea hacia arriba: en ambos casos podemos dilatarnos indefinidamente por un esfuerzo cada vez más violento, en ambos casos nos trascendemos a nosotros mismos»³⁶⁵.

El método intuitivo nos permite reconocer otros modos de ser en el tiempo, otras realidades *durando*. «[En la dimensión de la espiritualidad] buscamos reestablecer la intuición en su pureza original. [...] Nos descubrimos como seres temporales. Mientras que en el nivel material vivimos puramente en el presente»³⁶⁶. Para Bergson lo absoluto tiene dos lados: el de la materia y el del espíritu, si el primero concierne a la ciencia y el segundo a la metafísica, se entiende entonces por qué la intuición es su método, porque el espíritu es una realidad que dura. También se comprende, por lo tanto, lo necesario de la colaboración entre ambas disciplinas. En definitiva, en cuanto que método de la metafísica, la intuición ayuda a plantear problemas verdaderos, descartando los falsos, a distinguir las diferencias de naturalezas de las de grado y a pensar sus objetos según la duración.

³⁶⁵ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 210.

³⁶⁶ V. LOZANO DÍAZ, *Reality and knowledge in Henri Bergson*, en «Annals of the University of Craiova Philosophie Series» 2 (2020) 46, 61-74: 70.

5 La relación entre el conocimiento intuitivo y la experiencia estética

Dado que Bergson piensa que al espíritu no le basta con el método científico, se fija en el arte en vistas a desarrollar un método para la metafísica, tomando como referente la figura del artista y echando mano de recursos poéticos. Visto esto, nos preguntamos qué tipo de acceso privilegiado ofrece el arte –a través de la experiencia estética– a la realidad y qué relación se establece entre arte y metafísica (apartado *A) La experiencia estética*). Nos disponemos a arrojar luz sobre la naturaleza del arte (apartado *B) El arte como un mixto mal analizado*) desde una metafísica de la estética que parta de los principios bergsonianos, del concepto de intuición y de la teoría de la percepción pura. Trataremos aspectos que van desde la obra de arte como medio de captación del absoluto hasta el problema de la creación como acto libre (apartado *C) El objeto del arte*). Dicho esto, adelantamos que la profundización en la naturaleza de la experiencia estética como acceso privilegiado a la realidad es posible desde la concepción del espíritu como duración y de las consecuencias epistemológicas que de ahí se derivan y que hemos abordado en la primera parte de esta investigación.

A) La experiencia estética

5.1 Diferencia entre filosofía y arte

Bergson no afirma que la estética fundamente la metafísica –en el plano ontológico–, sino que el acceso a la metafísica pasa por aprehender un método de conocimiento que nace de lo estético –en el plano gnoseológico–. A este respecto, es importante matizar las

diferencias y divergencias que establece entre ambas disciplinas, así como la relación que se puede dar entre ellas.

Lo que tienen en común el arte y la metafísica es la visión intuitiva, inmediata, del fondo de las cosas. Ambas deberían tratar de evitar deformaciones conceptuales de su objeto en aras de poder conocerlo auténticamente³⁶⁷. O, al menos, tratar de ser conscientes de aquello que “pone” el sujeto que conoce y ver si también dice algo de aquello que conoce, pero sin quedarse en una estructura formal –entendida al modo de categorías preconcebidas–. La ambición de la filosofía de Bergson, en efecto, es conocer todo lo real y no solo las condiciones del conocimiento. Este contacto inmediato y directo con la realidad supone una especie de “desapego” de los intereses prácticos que le permite al arte y a la filosofía corregir su percepción³⁶⁸. Por otro lado, Bergson atribuye a ambos ámbitos una auto-evidencia –que no necesita ser demostrada– característica del conocimiento intuitivo³⁶⁹. Se abordarán más adelante en la presente tesis las posibilidades de *mostrar*, que no *demostrar*, estas evidencias por medio de la expresión artística, así como el modo en que el artista comunica aquello que desvela y cuál es el legado que deja al filósofo.

Ocupándose el arte de los objetos particulares, de lo singular y concreto, la filosofía trataría de llevar ese conocimiento a algo más general siguiendo un proceso metódico. «Si el artista percibe lo real, nunca es lo real en general (cómo podría percibirse), sino siempre una realidad tan sensible y singular»³⁷⁰. Extrayendo y distinguiendo, la reflexión y el análisis consisten así en una «operación que prolonga y, en un sentido, remata [o culmina] la obra estética»³⁷¹. Pero esta tentativa de prolongación conlleva ciertos riesgos

³⁶⁷ Cf. M. PIAZZA – D. VINCENTI, «Il problema estetico in Henri Bergson: la critica di Raymond Bayer alla teoria della percezione pura», 98.

³⁶⁸ Cf. R. BAYER, «L’Esthétique de Bergson», 248.

³⁶⁹ Cf. P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 141.

³⁷⁰ F. WORMS, «L’art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d’un moment historique». *Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle* n° 21, n.º 1 (2003): 153-66: 160.

³⁷¹ J.-M. LE LANNOU, «Voir les choses mêmes, art et philosophie selon Bergson». *Philosophique*, n.º 2 (1 de enero de 1999): 61-74.: 70.

porque la razón y el lenguaje tienen límites. La dimensión en la que penetra el arte no puede ser alcanzada plenamente por ninguna operación intelectual que no sea la intuición:

«La razón puede aislar, inmovilizar y espacializar el flujo de las experiencias vividas y hacerlas así accesibles a la descripción verbal y a la reflexión analítica. Pero la verdadera vida de la conciencia no puede quedar atrapada en nuestra red conceptual. Siempre desbordará nuestras demarcaciones y distinciones artificiales»³⁷².

La expresión de esa red conceptual es el lenguaje convencional que, según Bergson, no está capacitado para comunicar de manera absoluta toda esa multiplicidad de matices o sutilezas de la vida experiencial ni de la experiencia estética. Por ello, vemos cómo Bergson toma prestados, a lo largo de toda su obra, recursos al lenguaje poético, que considera más flexible y lleno de posibilidades expresivas. A veces, a lo largo de su filosofía, parece erigirse un muro infranqueable entre lo percibido y la comunicación de lo percibido. Pero si atendemos a aquello que tienen en común arte y metafísica podremos tender puentes mediante los que ambos ámbitos se enriquezcan. Bergson, a pesar de acentuar las diferencias, no deja de remarcar estos enlaces, que nos servirán más adelante como punto de partida para comprender qué puede aportar la experiencia estética a la filosofía y viceversa. Por el momento, seguiremos profundizando en estas diferencias, que nos darán el empuje necesario para hallar un punto de unión. Si el objeto de la intuición es, por antonomasia, la duración, esta será para Bergson el ejemplo más claro de lo que no se puede comunicar por los medios habituales, porque, como dice Zahavi,

³⁷² D. ZAHAVI, «Life, Thinking and Phenomenology in the Early Bergson», en M. R. KELLY, *Bergson and Phenomenology*, 118-133: 120.

«distorsionaríamos y petrificaríamos lo que por naturaleza es dinámico y procesual»³⁷³. Lo mismo sucede con todos los objetos del arte.

Bergson concibe al artista como a un *revelador* que, dotado de forma natural de esta capacidad, logra “ver y hacernos ver”. El artista «mira la realidad desnuda y sin velos»³⁷⁴. La filosofía también tiene este cometido y, por eso, se aproxima en su objetivo más al arte que lo que lo hace la ciencia. Porque ni el arte ni la filosofía, para Bergson, persiguen fines prácticos. La ciencia nos proporciona una imagen fragmentada de la realidad, «solo capta por medio de símbolos necesariamente artificiales»³⁷⁵. La experiencia estética, que se da de forma eminente en el ámbito del arte, hace referencia al mundo del espíritu. Al apartar el velo interpuesto entre las cosas y nosotros «volvemos a lo inmediato y tocamos lo absoluto». Sin embargo, en el campo de la ciencia la relación con lo matérico se media a través de la extensión, lo que hace que su conocimiento sea relativo³⁷⁶. Tomando como modelo la relación que establece el arte con la realidad, Bergson indicará claramente que, puesto que el arte se encarga del

«estudio del alma en lo concreto, sobre unos ejemplos individuales, el deber de la filosofía nos parecería ser el de poner aquí las condiciones generales de la observación directa, inmediata, de sí para sí»³⁷⁷.

Como vimos, estas condiciones generales de la experiencia real son las que descubre la intuición filosófica en cuanto que método de la metafísica. Con respecto a esta relación

³⁷³ *Ibid.*, 124.

³⁷⁴ H. BERGSON, "Conférence de Madrid sur l'âme humaine" (1916), en *Mélanges*, 1201.

³⁷⁵ H. BERGSON, "Une heure chez Henri Bergson. Par Georges Aimel" (1910), en *Mélanges*, 843.

³⁷⁶ Cf. H. BERGSON, "Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai, en *La pensée et le mouvant*, 20-21.

³⁷⁷ *Ibid.*, 20.

entre el objeto del arte y el de la filosofía, Bergson afirmará que «la filosofía es un género en el que las diferentes artes son las especies»³⁷⁸. El artista, ciñéndose a lo concreto, se aproximará de un modo u otro a la realidad en función del tipo de sensibilidad que tenga y de las herramientas con las que decida ponerla en juego a la hora de crear, lo cual generará una u otra manera de acercarse al arte³⁷⁹. El arte difiere de la filosofía en que, en virtud de la mediación de la sensibilidad, se las tiene que ver con lo particular de forma natural, mientras que la filosofía, según Bergson, tiene que esforzarse por acentuar este contacto con lo real.

La necesidad que tiene el hombre de concebir y razonar viene impuesta por las limitaciones de nuestra conciencia –en la dirección del espíritu– y de nuestros sentidos – en la dirección de la materia–. Por este motivo ha nacido la filosofía:

«No hay metafísico ni teólogo que no esté dispuesto a afirmar que un ser perfecto es aquel que conoce todas las cosas intuitivamente, sin tener que pasar por el razonamiento, la abstracción y la generalización. [...] La insuficiencia de nuestras facultades de percepción –insuficiencia comprobada por nuestras facultades de concepción y de razonamiento– es lo que ha dado nacimiento a la filosofía»³⁸⁰.

Históricamente, el problema ha radicado en entender la filosofía como una sustitución – insuficiente– de la percepción por los conceptos. Los conceptos no deben venir a suplir lo percibido, porque no existe una equivalencia entre ambos.

³⁷⁸ H. BERGSON, “*Une heure chez Henri Bergson*. Par Georges Aimel” (1910), en *Mélanges*, 843.

³⁷⁹ Cf. H. BERGSON, *Le rire*, 118-119.

³⁸⁰ H. BERGSON, “La perception du changement”, en *La pensée et le mouvant*, 146.

«Por muy abstracta que sea una concepción, siempre es en una percepción donde tiene su punto de partida. La inteligencia combina y separa; ordena, desordena, coordina; no crea. Le hace falta una materia, y esta materia solo puede venirle de los sentidos o de la conciencia [...] ¿Nos quedaremos sobre este terreno, o deberíamos más bien (sin renunciar, esto no hace falta decirlo, al ejercicio de las facultades de la concepción y de razonamiento) volver a la percepción, conseguir que ella se dilate y se extienda?»³⁸¹.

En este volver a la percepción, es el artista, como revelador, un alma privilegiada por naturaleza³⁸². Los artistas ven y nos hacen ver. Apartan ese velo y nos devuelven a lo inmediato y a lo absoluto. Son capaces de extender sus facultades perceptivas, que se encuentran desligadas de los fines prácticos propios de las ciencias.

«De vez en cuando, por un feliz accidente, surgen hombres cuyos sentidos o cuya conciencia se adhieren menos a la vida. La naturaleza ha olvidado unir su facultad de percepción a su facultad de acción. Cuando miran una cosa, la ven por ella, y no ya por ellos»³⁸³.

Conocer las cosas como son *en sí mismas* es el fin que orienta toda la obra bergsoniana. El artista percibe por el simple hecho de percibir y eso le permite ver lo real de forma más directa. Los artistas poseen este don de forma natural. La filosofía, para Bergson, debe emprender esta vuelta a la percepción para todo el mundo, esto es, con un carácter

³⁸¹ *Ibid.*, 147-148.

³⁸² Este “por naturaleza” quiere decir que los artistas poseen de antemano una sensibilidad perceptiva especial que, aunque deben trabajar a lo largo de toda su vida –a través de la creación–, no se da de forma tan espontánea en el resto de las personas –las cuales no llevan a cabo ninguna actividad creativa o contemplativa con tanta cotidianeidad–.

³⁸³ H. BERGSON, "La perception du changement", en *La pensée et le mouvant*, 152.

universal. Debe apartar la vista de la práctico para volverla a lo inútil: «esta conversión de la atención sería la filosofía misma»³⁸⁴. Desde el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* hasta *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Bergson trata de investigar en qué consiste la relación cognoscitiva del hombre común con su entorno y qué es lo que le impide tener un conocimiento pleno de él. Como vimos en el epígrafe dedicado a “La percepción y el recuerdo en *Materia y memoria*”, aspiramos a un “reconocimiento atento” de las cosas que no se da de forma habitual, pero que, según Bergson, el artista ejerce constantemente, porque su manera de estar en el mundo es generalmente intuitiva.

«Para Bergson, la intuición es un tipo de reflexión en la que el objeto no se sitúa en el pasado, sino que se trae al presente a través de la ampliación de la percepción, y en este sentido tiene una estética –algo que comparte con el instinto–, al tiempo que gesticula hacia una amplitud metafísica y una generalidad intuitiva que solo se encuentran en la filosofía»³⁸⁵.

Por lo tanto, podemos afirmar que la filosofía deberá, tomando el modelo del modo de relacionarse con la realidad propio de los artistas, llevar a cabo ese ejercicio de conversión de la atención con una vocación universal. Y, a diferencia del arte, que se ciñe exclusivamente a lo particular, deberá poner las condiciones generales para esa observación, partiendo –como el artista–, de la experiencia misma. Deberá hacer esto percibiendo las cosas en sí por el hecho de percibir las y nunca de cara a fines prácticos, porque se arriesgaría a no verlas ya en sí, sino en uno mismo y viciadas por pretensiones propias. Correría el riesgo de sustituir aspectos cualitativos de lo real por símbolos convencionales con el pretexto de explicarlos. Desde la propuesta bergsoniana se pretende llegar a una filosofía que recoja todo lo que se nos da y más de lo que se nos da:

³⁸⁴ H. BERGSON, "La perception du changement", en *La pensée et le mouvant*, 153.

³⁸⁵ P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 131.

tanto a los sentidos como a la conciencia, de forma natural³⁸⁶ y sin artificios. Esto implica hacer un esfuerzo penoso y excepcional que vaya más allá de nuestra manera habitual de estar en el mundo. En esto consiste el ejercicio de la filosofía. Lo que al artista le es propio por naturaleza el filósofo debe alcanzarlo por ejercicio y con pretensión de universalidad. Esta es la metafísica empírica –que busca fundarse en la experiencia– a la que aspira Bergson. La filosofía, dado que se basa en la intuición, debe tratar, mediante su ejercicio, de ampliar su percepción y, por lo tanto, de penetrar en la dimensión estética, planteando el conocimiento como un acto integral –que requiere tanto de percepción como de entendimiento– del hombre. La gran aportación de Bergson al pensamiento de su época es esta reivindicación de la dimensión estética de la filosofía. En este sentido, la filosofía “imita” cierto comportamiento del arte:

«Atraído y llevado por la naturaleza del arte, el filósofo se ve obligado a describir una intuición que ha dejado todas las características del instinto para tomar algunas de las características de la inteligencia [...]. El arte sustituye a la fijeza de unos pocos aspectos y a la impactante inmovilidad de una apariencia relativa; las cualidades sensibles que allí se presentan son estables, contrastadas, retenidas y congeladas por una engañosa magia. El objeto estético es el objeto desarticulado por la abstracción cualitativa»³⁸⁷.

En esta abstracción que lleva a cabo, la filosofía debe alejarse lo menos posible de su objeto originario y no tratar de intercambiar cualidad por cantidad. El dominio de la filosofía, como el del arte, es lo cualitativo y lo *en sí*. Vemos aquí que al filósofo le es necesaria la abstracción para poder operar. Sin embargo, ¿cómo evitar perder los matices de la multiplicidad cualitativa que capta la intuición? La propuesta bergsoniana consiste, por un lado, en partir siempre de esa intuición o tratar de volver a ella y, por el otro, en

³⁸⁶ Cf. H. BERGSON, "La perception du changement", en *La pensée et le mouvant*, 148-149.

³⁸⁷ R. BAYER, «L'Esthétique de Bergson», 264.

tomarle prestadas al arte sus posibilidades expresivas. De hecho, la propuesta bergsoniana no se basa en condenar la abstracción, sin la cual no hay filosofía, sino en llamar la atención sobre el peligro, tanto de reducción cuantitativa de lo cualitativo, como de confusión de los planos del conocimiento –que se da en esa traducción propia del concepto y del lenguaje–. Por eso la referencia, el faro, es el modelo del artista, que orienta en este sentido al filósofo.

5.2 ¿Qué es la experiencia?

Según Bergson, «una existencia puede darse solamente en una experiencia»³⁸⁸ y, en este sentido, las existencias no necesitan ser demostradas, sino que, más bien, se *muestran*³⁸⁹. Cuando captamos la realidad material y aprehendemos un objeto externo, la experiencia que tenemos consiste en una percepción sensible sobre la que viene a posarse toda nuestra duración. Esta experiencia se denomina “intuición” en tanto en cuanto que se muestra a la conciencia –a la duración– como un acto simple. Se trata de «la propia experiencia en su forma más inmediata, de la que el mundo del intelecto es una abstracción»³⁹⁰. Esta es la experiencia verdadera, la experiencia vivida. Bergson propone una “vuelta a la experiencia” porque considera que esta tiene un valor pre-reflexivo –cuya reivindicación legitima el valor epistémico de la percepción– y, también, que en ella ya se está dando la dimensión cualitativa de lo real. Como afirma Guerlac:

³⁸⁸ H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 50.

³⁸⁹ Cf. M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 122.

³⁹⁰ G. GUTTING, «Bergson and Merleau-Ponty on Experience and Science», en M. R. KELLY (Ed.), *Bergson and Phenomenology*, 63-77: 68.

«Para Schelling, la Naturaleza Primera es el horizonte de la experiencia pre-reflexiva interpretada como lo que Merleau-Ponty caracteriza (en términos sorprendentemente bergsonianos) como la "síntesis cualitativa en lo heterogéneo" –que es justo lo que reaparece en *Essai sur les données immédiates de la conscience* en el relato de la "multiplicidad confusa" que Bergson identifica con la experiencia de la duración– [...]. "La cualidad no es una cosa", sostenía Schelling, "sino una cosa vista". Si queremos evitar "disolver todo en el pensamiento", añadió, tenemos que confiar en la percepción, ya que "redescubrimos la naturaleza en nuestra experiencia perceptiva antes de la reflexión". El riesgo de disolver todo en el pensamiento está muy presente en el desafío filosófico de Bergson a la teoría matemática del tiempo de Einstein. La perspectiva de Schelling ayuda a desalojar la etiqueta "fisiológica" que tanto Deleuze como Einstein impusieron al relato de Bergson sobre la experiencia de la duración interior y la desplaza a un registro prerreflexivo de lo real, que importa a pensadores tan variados como Merleau-Ponty, George Simmel, Gilbert Simondon y Jean-Paul Sartre y que no puede reducirse a la experiencia subjetiva»³⁹¹.

La confianza en la percepción a la que invita Bergson pasa por una «vuelta ultra-intelectual [en el sentido de pre-teorética] hacia la simpatía por las cosas de la experiencia misma»³⁹². De esa vuelta a las cosas mismas, a la experiencia originaria, partirá el método de la metafísica porque, reiteramos, «no hay otra fuente de conocimiento que la experiencia»³⁹³:

³⁹¹ S. GUERLAC, «Bergson, the Time of Life, and the Memory of the Universe», en A. LEFEBVRE – N. F. SCHOTT (Eds.), *Interpreting Bergson*, 112.

³⁹² M. R. KELLY, «Introduction: Bergson's Phenomenological Reception: the Spirit of a Dialogue of Self-Resistance», en M. R. KELLY (Ed.), *Bergson and Phenomenology*, 10.

³⁹³ H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 263.

«Por la extensión y la revivificación de nuestra facultad de percibir [...] reestableceremos la continuidad en el conjunto de nuestros conocimientos, – continuidad que no sería ya hipotética y construida, sino experimentada y vivida–»³⁹⁴.

No es que la experiencia sea algo simple para Bergson: siempre se da de forma mixta. En ella hay división porque, junto con la intuición, entra en juego el intelecto discursivo, en virtud de la constante tensión establecida entre materia y espíritu. Sin embargo, la pretensión de recuperar la continuidad de la experiencia viene de ese deseo de vuelta a lo más originario del conocimiento, a lo vivencial, a la experiencia antes de que la razón se la *re-presente*. En la representación racional Bergson ve un peligro de pérdida de anclaje en lo real en tanto que la razón maquina conceptualmente, de forma perfecta, pero habiendo perdido la relación con lo concreto.

5.3 ¿Qué es la Estética? Estética asistemática en Bergson

En este apartado hablaremos la estética bergsoniana, la cual consideramos asistemática. Antes de abordarla cuestión conviene aclarar preliminarmente el uso de este calificativo. En primer lugar, esta disciplina no es tratada de manera explícita y aparte en el pensamiento bergsoniano. En segundo lugar, si entendemos por “sistema” una estructura de necesidad estricta que representa en todas sus partes una totalidad completa o, dicho de otro modo, una coherencia lógica que explica y se articula en cada una de sus partes, entonces, dada la tipología del *modus operandi* de Bergson, no podemos hablar de sistematicidad; pues la estética es algo mucho más vinculado a la experiencia y, por tanto,

³⁹⁴ H. BERGSON, "La perception du changement", en *La pensée et le mouvant*, 157.

es algo abierto que no contempla la categoría de necesidad lógica a priori. Recordemos: «más que crear un nuevo sistema de pensamiento, Bergson desarrolló nuevas formas de pensar a través de los problemas filosóficos como una manera de revitalizar la filosofía»³⁹⁵.

Bergson no quiere elaborar una teoría del arte ni tampoco aspira a desarrollar ningún sistema estético, sino que busca un conocimiento que, para ser completo, debe comenzar por volverse a la experiencia³⁹⁶ en su momento pre-reflexivo³⁹⁷:

«Fenomenológicamente, la sensación aparece como base de la experiencia estética en cuanto que reporta una noticia que no conduce a la conceptualización y que, sin ser irracional –sino en todo caso “pre-comprensiva”– percibimos como próxima a lo afectivo»³⁹⁸.

Es importante comprender qué lugar ocupa la estética en su filosofía, que no es el de una ciencia autónoma y absolutamente independiente. En cierto sentido, la estética no puede gozar de esa completa independencia porque es una disciplina que se comprende desde determinados principios metafísicos y, para Bergson, a la que la metafísica tiene que volver constantemente. Que la estética esté subordinada a la metafísica no significa que no tenga un sentido más allá de ser “instrumento” de esta. De hecho, el que tenga cierta

³⁹⁵ P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 16.

³⁹⁶ M. R. KELLY, «Introduction: Bergson's Phenomenological Reception: the Spirit of a Dialogue of Self-Resistance», 9.

³⁹⁷ Aquí vemos cómo Bergson, con respecto a esta búsqueda del ámbito pre-reflexivo, se enmarca en la tradición filosófica de primera mitad del siglo XX en la que muchos pensadores, como Husserl o Heidegger, realizan un esfuerzo por remontarse a esta dimensión.

³⁹⁸ N. ACEDO, «Las cualidades secundarias y el valor epistémico de la experiencia estética». *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, n.º 84 (2021): 131-45 132.

independencia es lo que posibilita que pueda aportar algo a la filosofía. Podría parecer que en la filosofía de Bergson estas fronteras se desdibujan:

«[Raymond] Bayer considera que la estética bergsoniana, para legitimarse, debe describir e integrar ese proceso artístico y técnico que da cuerpo al contenido –todavía demasiado abstracto– de la intuición contemplativa, extendiendo así su teoría desde la inspiración hasta el momento de la poiesis artística real. Y de nuevo, en una estética en la que el arte, como la metafísica, no tiene otro objetivo que la enunciación y presentación de un dato de verdad, el único instrumento para evaluar su eficacia gnoseológica es la obra que produce. En otras palabras, debe generar un producto que hable, que comunique algo de lo real, y que lo haga incluso mejor que las especulaciones metafísicas, de modo que su subordinación a estas últimas no se traduzca en mera inutilidad e inconsistencia»³⁹⁹.

Sin embargo, la generación de ese producto no incumbe a Bergson. Y lo que tiene de valioso su pensamiento es la capacidad de poner en perspectiva el valor de la dimensión estética, así como de poner de relieve el tipo de relación que se establece entre la verdad y lo estético y su alcance epistémico. Para el metafísico, que busca la verdad, es en efecto imprescindible dar cuenta del ámbito manifestativo del ser. La estética bergsoniana hace alusión a ese ámbito manifestativo, pero no trata de sistematizarlo, sino que más bien ahonda en él con un movimiento de constante ida y vuelta sobre la misma cuestión a través de diferentes planos. Por este motivo no se puede comprender un aspecto de su filosofía aislándolo del resto. Y conceptos como duración, intuición, cualidad o simpatía adquieren su auténtico significado solo si no se desvinculan del contexto relacional del cual emergen.

³⁹⁹ M. PIAZZA – D. VINCENTI, «Il problema estetico in Henri Bergson: la critica di Raymond Bayer alla teoria della percezione pura», 102.

La estética no es teoría del arte. En el mismo orden en el que afirmamos que la estética se subordina a la metafísica, sostenemos que también se establece una relación de dependencia entre arte y estética. «El arte busca en la estética una ontología que responda a la pregunta por el modo de ser específico de lo artístico»⁴⁰⁰. Esa es la respuesta que ofrece Bergson cuando afirma que el arte presenta la verdad y expresa el espíritu y que abordaremos cuando profundicemos en la naturaleza y en el objeto del arte. Por el momento, nos basta con apuntar que la estética bergsoniana es valiosa por lo que dice sobre el alcance epistémico de lo real en su dimensión estética y, en particular, sobre la obra de arte, así como sobre la forma de relacionarse con el mundo que tiene el artista.

5.4 ¿Qué es la facultad estética?

La facultad estética, que se halla al lado de la percepción normal, nos demuestra que la intuición —que nos conduce al interior mismo de la vida— es viable, «que un esfuerzo de este género no es imposible»⁴⁰¹. El ojo, sin más, percibe los rasgos de las cosas como yuxtapuestos. Pero ¿cómo es posible que capturemos su unidad?, ¿cómo percibimos lo que recorre el ser de todas las cosas, la vida que atraviesa la materia?:

«La intención de la vida, el movimiento simple que corre entre líneas, que las enlaza unas a otras y les da una significación, eso se le escapa [a nuestro ojo]. 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

⁴⁰⁰ N. ACEDO, «Las cualidades secundarias y el valor epistémico de la experiencia estética», 132.

⁴⁰¹ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 178.

que esta intuición estética, como por lo demás la percepción exterior, no alcanza más que lo individual [...]. La intuición podría hacernos aprehender lo que los datos de la inteligencia tienen aquí de insuficiente y dejarnos entrever el medio para completarlos»⁴⁰².

Es esa simpatía del artista la que tratará de imitar el filósofo. Gracias a ella, al percibir esta intención de la vida, «se rompe la distancia que separa sujeto y objeto»⁴⁰³, distancia que es establecida por el razonamiento discursivo cuando tiene la necesidad de separarse de aquello que estudia para comprenderlo en un marco más general. En el ámbito pre-reflexivo esa distancia, propia de la reflexión, no tiene cabida. En la experiencia estética, por medio de la intuición, se rompe toda polaridad. Desde una perspectiva bergsoniana:

«Kant no logró penetrar [en las fuentes de la experiencia humana] en su intento de filosofar sobre las condiciones de posibilidad de la experiencia. En esencia, esto es lo que Bergson quiere decir cuando escribe sobre "disolverse en el Todo" y experimentar "el océano de la vida". Aunque esta experiencia de disolución puede acercarse a las percepciones de la poesía o el misticismo, Bergson busca la precisión y la claridad filosóficas. No deja de subrayar hasta qué punto la intuición requiere un largo y obstinado esfuerzo»⁴⁰⁴.

A este respecto, la intuición bergsoniana ofrece un conocimiento legítimo y preciso, más profundo y próximo a lo real que el que puedan aportar las ciencias, aunque estas puedan parecer más precisas. La familiaridad y simpatía con las cosas nos dice más de ellas que

⁴⁰² H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 178.

⁴⁰³ K. ANSELL-PEARSON, «Bergson and Philosophy as a Way of Life», en A. LEFEBVRE – N. F. SCHOTT (Eds.), *Interpreting Bergson*, 121-138: 132.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, 133.

una disección limpia y exacta. El artista, en su esfuerzo penoso de convivencia con lo real, capta más del mundo que el científico, ha *padecido* más –se ha dejado afectar por más– y por lo tanto ha visto más. La facultad estética implica este esfuerzo, supone borrar la distancia, bajar de la torre de marfil y saborear lo real, vérselas cara a cara con lo otro. La facultad estética conforma, para Bergson, el propio acto de vivir. El artista sabe que vive y el filósofo, como él, no puede olvidar que nace de la experiencia y termina por volver a ella. La filosofía no se desarrolla al margen de la vida, sino por, para y a través de ella.

«Y si la metafísica reconoce en el arte una vía metódica análoga a la suya, es porque la presencia en el hombre mismo de una facultad estética prueba al metafísico que la reforma intuitiva que persigue no es una quimera [...]. El arte, por su vocación, responde a la metafísica. Si la visión del artista toca un absoluto, si por lo tanto la metafísica y el arte son efectivamente dos métodos de acceso a la realidad, es por esta única razón que, lejos de la percepción que fabrica el saber pragmático y lejos del concepto que elabora la ciencia, su misión es restaurar, descendiendo bajo uno y otro, una técnica ingenua de percepción pura [...]. La prueba de todo el sistema bergsoniano es, pues, la existencia, en la humanidad, de un ojo de artista... la intuición hace legítima su reivindicación, y encuentra su fundamento, en cuanto se descubre una facultad estética, al lado de la vista normal. Es una segunda visión»⁴⁰⁵.

La reconstrucción de la metafísica, la vuelta a una “metafísica empírica” por vía de la intuición, no solo es posible, sino que es la opción más adecuada. ¿Qué es lo que garantiza la legitimidad de este proceder? No es preciso buscar esas garantías fuera del propio acto de conocer. El mismo hecho de que tengamos ese tipo de relación con la realidad es lo

⁴⁰⁵ R. BAYER, «L'Esthétique de Bergson», 253.

que prueba que esa relación nutre a la filosofía. No es necesario *demostrar* lo que por sí mismo ya se *muestra*.

5.5 “Percepción pura” y contemplación estética

Ensanchar la facultad estética significa purificar la percepción de todas las etiquetas –o ideas preconcebidas– que puedan constreñirla. La facultad estética es la vía de profundización en la realidad y su método es la intuición. La filosofía y el arte comparten este mismo método. Es el artista, en su forma de mirar las cosas, el que puede enseñarle al filósofo cómo purificar esa percepción:

«La intuición bergsoniana toca el fondo de la naturaleza y capta los frutos del arte. La estética, redescubriendo la metafísica, no es pues más que un segundo método de penetración en la realidad [...]. Unidos en su propósito, la filosofía y el arte tienen el mismo enfoque: la estética que el maestro habría escrito sería una estética de la percepción pura»⁴⁰⁶.

La intuición bergsoniana rehúye la especulación ligera y busca el contacto espeso con las cosas. La contemplación es, entonces, un trabajo activo y penoso que penetra en lo real y no guarda distancia abstractiva. Sin embargo, aunque contemplación *del mundo*, siempre es interna, en el sentido de que consiste en una contemplación de los propios estados de ánimo. Una vez más, volvemos al principio bergsoniano de que el objeto más propio de la intuición es la duración de uno mismo. Cuando el artista expresa y sugiere, aquello que

⁴⁰⁶ R. BAYER, «L’Esthétique de Bergson», 251.

nos quiere transmitir lo percibimos en nuestros propios estados de conciencia. La contemplación no puede realizarse desde fuera porque «las almas no son penetrables entre sí. Desde fuera no percibimos sino ciertas trazas de la pasión. No las interpretamos – defectuosamente, además– sino por analogía con lo que nosotros mismos hemos experimentado»⁴⁰⁷. Se establece, por lo tanto, una correspondencia entre lo externo a la conciencia y los propios estados del espíritu. Esta es la condición de posibilidad para que se dé conocimiento. Para Bergson hay una continuidad innegable entre el “mundo externo” y el “mundo interior” que se ve tergiversada cuando interpretamos los datos del mundo externo en términos cuantitativos. Evidentemente, el contenido de la propia conciencia es más cognoscible que los datos externos. Y todo cuanto sucede es más cercano a nuestra conciencia cuanto más familiaridad y simpatía establecemos con ese objeto. En eso consiste purificar la percepción y ejercitar la contemplación: en establecer una cierta simpatía con el objeto, una simpatía paciente que escucha antes de hablar y percibe atentamente antes de teorizar. Cuanto más pura es la percepción, más amplia es la capacidad contemplativa y más cerca está de tocar el fondo de lo real. Será la tarea del artista transmitir lo hallado en esta contemplación, pues es quien posee las herramientas que captan y expresan con más fidelidad la vida del espíritu:

«La vida no se recompone. Se deja observar simplemente. La imaginación poética no puede ser sino una visión más completa de la realidad. Si los personajes que crea el poeta nos dan la impresión de la vida, es porque son el poeta mismo, el poeta multiplicado, el poeta profundizado en sí mismo en un esfuerzo de observación interior tan potente que capta lo virtual en lo real y retoma, para hacer una obra completa, lo que la naturaleza dejó en él en estado de esbozo o de simple proyecto»⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ H. BERGSON, *Le rire*, 127.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 128-129.

B) El arte como un mixto mal analizado

5.6 La naturaleza dualista de la obra artística

Como vimos cuando hablamos del dualismo en Bergson, la obra de arte es el paradigma de la reconciliación entre el orden de la materia y el de la vida. En los diferentes niveles del ser, la materia corre en un sentido y la conciencia –o vida– en otro. Es esta la que se encuentra con la materia y la atraviesa, encarnándose en ella, como el espíritu lo hace en el cuerpo. Lo que trataremos aquí es cómo tiene lugar este acontecimiento en la obra de arte y cómo, de hecho, esta relación entre ambos órdenes es lo que caracteriza fundamentalmente su naturaleza.

Recordemos que, al hablar de la “imagen mediatriz”, le asignábamos ese lugar intermedio entre la intuición y las expresiones conceptuales, siendo así más próxima a aquella que a estas⁴⁰⁹. La obra artística va a consistir, para Bergson, en una “materialización” de la intuición, guiada por la imagen mediatriz, llevada a cabo por el artista para sugerir la intuición misma. Esta “materialización” no es en realidad una expresión exacta de dicha intuición, sino que pretende ser una evocación de esta, la cual, recordemos, es incomunicable del todo. Nos interesa, a la hora de abordar la naturaleza dual de la obra de arte, el papel que tiene su componente material –que es lo que hace que, *de hecho*, sea una obra– y su particular relación con la vida del espíritu.

La obra de arte está constituida por la intuición que quiere comunicar el artista y por la materia que manipula con maestría. Si las intuiciones se hallan contenidas virtualmente

⁴⁰⁹ Cf. H. BERGSON, "L'intuition philosophique", en *La pensée et le mouvant*, 119-120.

en la “imagen mediatriz”, la realización material de la obra –que supone al artista un “esfuerzo penoso”– será lo que permita aterrizar dichas intuiciones y dotarlas de un carácter individual y de una identidad concreta: la de la obra de arte. Por lo tanto, «la individuación es en parte la obra de la materia, en parte el efecto de lo que la vida lleva en sí»⁴¹⁰. La intuición artística recorre todos y cada uno de los elementos que componen la obra y es lo que les otorga su unidad, lo que hace que la composición tenga una identidad. «Es precisamente la dualidad y la unidad entre la materia y el espíritu, fundadas en la distinción y el vínculo entre la duración y el espacio, lo que nos permitirá pensar en una dualidad dentro del ser»⁴¹¹. Cuando el espíritu atraviesa la materia, gracias a las manos del artista, significa que la dota de una forma y de una entidad nuevas y, así, su substancia cambia por completo: el artista es creador. Recuperamos aquí la idea bergsoniana de la materia como obstáculo, instrumento y estimulante⁴¹², cuya máxima expresión consideramos que son la propia naturaleza humana y las obras artísticas. Este acto por el que el alma modela la materia, dándole así inmortalidad, es lo que Bergson identificará como gracia⁴¹³ y que nosotros denominamos también como el “genio” del artista. Por ello afirmamos que la “gracia” o el “genio” del artista es la fuerza intelectual mediante la cual la materia que va a conformar la obra es transformada de manera única, es el esfuerzo por el que se crea una realidad completamente novedosa. Más adelante profundizaremos en qué tiene que ver esta fuerza o “genio” con aquello que Bergson denomina “espíritu de finura”⁴¹⁴. Esta gracia –humana– es el punto de unión en virtud del cual se establece una nueva relación de dependencia entre espíritu y materia, que resultan ser indisociables en la obra de arte y en la que, entre ellos, se da una

⁴¹⁰ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 259.

⁴¹¹ M. PIAZZA – D. VINCENTI, «Il problema estetico in Henri Bergson: la critica di Raymond Bayer alla teoria della percezione pura», 112.

⁴¹² Cf. H. BERGSON, *L'énergie spirituelle*, 23.

⁴¹³ Cf. H. BERGSON, *Le rire*, 21.

⁴¹⁴ Cf. H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 85. Abordaremos este concepto y el de “espíritu de geometría”, que Bergson recupera de Pascal, en 5.8 *La creación artística en Bergson: el “espíritu de finura”*.

adaptación recíproca⁴¹⁵. Y esta nueva relación que se da en las verdaderas obras maestras es lo que, para Bergson, combate lo mecánico y lo preestablecido, lo automático y lo rígido propios del orden geométrico. La estructura orgánica y flexible de la obra de arte es un reflejo de la estructura del ser de todas las cosas que están atravesadas por el espíritu. Esta dualidad de la vida como movimiento se revela en la proyección que hace el artista de su propia alma, como un «todo unificador y compositivo que dirige los actos creativos»⁴¹⁶, y que nace de todo su pasado y su memoria –de toda su *durée*–. Por lo tanto, podemos concluir que la naturaleza dualista de la obra artística radica en la duración que –en virtud del genio del artista– atraviesa la materia, otorgándole una nueva forma, para así crear una realidad que en modo alguno podría estar predeterminada, pues los frutos creativos del espíritu son, según Bergson, imprevisibles:

«Bergson no niega que sea posible rastrear un efecto hasta sus causas explicativas –"fisionomía del modelo" (forma), "colores disueltos en la paleta" (materia) y "naturaleza del artista" (causa motriz)–. Discute que estas razones puedan ser las causas productoras. Porque el retrato solo puede explicarse por sus causas una vez que se ha completado y producido el efecto»⁴¹⁷.

La obra de arte se convierte así en un caso muy particular en el que la materialización de un espíritu temporal no implica necesariamente una “especialización” petrificante e inerte –en el caso de las artes plásticas–. Muy al contrario, lo que caracteriza, para Bergson, a la obra de arte es la capacidad de expresar la *durée*. Para ayudarnos a evitar el uso de «una metodología analítica que descansaría inevitablemente en una inversión de las

⁴¹⁵ Cf. R. M. RAVERA, «Las ideas estéticas de Bergson». *Revista Universidad Nacional del Litoral* 63 (1965): 127-50.135.

⁴¹⁶ P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 167.

⁴¹⁷ C. RIQUIER, *Archéologie de Bergson*, 465.

verdaderas categorías del espacio y el tiempo»⁴¹⁸, es indispensable considerar bajo esta hipótesis la naturaleza de la obra artística. Por lo tanto, es necesario plantear desde dicha hipótesis la verdadera relación con la obra de arte: la experiencia estética, que es donde se aprehende realmente ese nexo que, al crear, establece el artista entre materia y espíritu.

Por otro lado, por su naturaleza, la obra de arte es un ámbito donde acontece la verdad de una manera particular. Esa configuración creativa de la materia es lo que permite que se dé una manifestación de la verdad que desborda las formulaciones conceptuales y que, sin embargo, nos muestra la realidad con un esplendor –con un revelarse– nuevo. Ahondaremos, detalladamente, en los límites del lenguaje convencional, que son –para Bergson– sobrepasados por las expresiones artísticas. La dimensión material de la obra, cuanto mejor ejecutada esté esta, más destacará. La materia de la obra de arte no es ni una excusa ni un mero almacén de lo que el artista quiere transmitir, sino que está ligada substancialmente a su forma, a su mensaje y a su intencionalidad. El componente material de la obra forma realmente parte de la experiencia artística cuando se lo concibe dentro de la totalidad de la pieza, desde la contemplación a la que nos apela la obra. A quien la disfruta de este modo originario, a diferencia del crítico de arte o del historiador, no le interesa desgranar dichos compuestos materiales. Al tratar de destapar las tramoyas, la gracia que nos transmitió su creador se evapora y, en cuanto que objeto de experiencia estética, la obra y cada uno de sus componentes materiales pierden su sentido último, puesto que debería concebirse como algo absoluto y uno desde un método adecuado para ese fin. En palabras de Heidegger: «el color luce y solo quiere lucir. Si por medio de mediciones lo descomponemos en un número de vibraciones, habrá desaparecido. Solo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar»⁴¹⁹. Lo mismo se puede afirmar de la obra de arte partiendo de los principios de la filosofía bergsoniana. Heidegger, además, entenderá esta dualidad como una lucha, un combate en el que la obra “pone un pie en el mundo”, ya que –reposando en sí misma– se trasciende a sí misma y, a la vez, “trae aquí la tierra”, trae aquí su ser material. «Ambos son rasgos esenciales del ser-obra

⁴¹⁸ B. PETRIE, «Boccioni and Bergson». *The Burlington Magazine* 116, n.º 852 (1974): 140-47: 143.

⁴¹⁹ M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, 79.

de la obra»⁴²⁰. Lo que hace que esta ponga un pie en el mundo es su dimensión espiritual, insuflada por el artista en la creación. Pero, una vez más, ambas dimensiones hablan de una unidad, y esa «unidad de la obra ocurre en la disputa del combate»⁴²¹. Esta manera de plantear la cuestión de la composición metafísica de la obra en términos heideggerianos arroja una nueva luz sobre algo que está presente en toda la filosofía bergsoniana: la constante tensión entre materia y espíritu, la primera atravesada por el segundo y este encarnado en la primera en un continuo movimiento creativo.

5.7 El lenguaje

Si cada palabra sirve para representar un concepto, cada concepto por sí solo no puede dar cuenta de la experiencia originaria del mundo. Como vimos al analizar las funciones de las imágenes y los conceptos, las primeras consiguen escaparse a la fijación mientras que los segundos –cuando se utilizan en un sentido convencional– cumplen una función de representación pragmática. Bergson quiere poner en cuestión la utilización de un lenguaje que tiende a detener un pensamiento que es fluyente por naturaleza. Ese fluir se cristaliza en forma de ideas preconcebidas, sobre las que ya hemos tratado con anterioridad. Salir de esa dinámica nos resulta a menudo complicado y poco natural. Nos preguntamos, con Bergson, por qué preferimos y recurrimos con tanta frecuencia a esas ideas dadas de antemano y que no se ajustan con flexibilidad a los objetos de nuestra experiencia. Estas ideas suponen uno de los mayores obstáculos para el libre funcionamiento de nuestro espíritu. Las ideas preconcebidas, «incapaces de participar de la vida del espíritu, perseveran como ideas muertas en su rigidez e inmovilidad»⁴²² y, a

⁴²⁰ M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, 81.

⁴²¹ *Ibid.*, 85.

⁴²² H. BERGSON, "Le bon sens et les études classiques" (1895), en *Mélanges*, 366.

causa de ellas, el pensamiento acaba aislándose en sí mismo. Bergson achaca esta opción natural de nuestra inteligencia –que nos viene dada de antemano– a una especie de distracción que nace como consecuencia de la pretensión de mantenernos en el camino de la descripción rigurosa, emprendido el cual, perdemos de vista a dónde queríamos ir. Ilustra dicha tendencia a este tipo de distracción con el siguiente ejemplo:

«Tal vez haya observado, frente a nuestros monumentos y en nuestros museos, a extraños que sostienen en sus manos un libro abierto, un libro en el que encuentran descritas, sin duda, las maravillas que les rodean. Absortos en esta lectura, ¿no parecen olvidar por ella, a veces, las cosas bellas que habían venido a ver? Así es como muchos de nosotros viajamos por la vida, con la mirada fija en fórmulas que leemos, en una especie de guía interior, descuidando mirar la vida y conformándonos simplemente con lo que se dice de ella, y generalmente pensando en las palabras más que en las cosas»⁴²³.

Sin embargo, esta distracción no es accidental, sino que constituye una ley natural y necesaria por la que se rige la vida práctica. Bergson no rechaza de pleno el lenguaje, como si este fuera una barrera infranqueable entre la conciencia y las cosas. Muy al contrario, quiere reivindicar el lenguaje –en su dimensión creativa– como modo privilegiado de acceso al ser de las cosas. Lo que acusa el filósofo es, por un lado, la confusión entre el medio y el fin y, por el otro, los métodos utilizados para fines que no les son propios. Las palabras se perciben como formas groseras y convencionales del lenguaje cuando dejan de estar íntimamente ligadas a lo que representan. Esta unión se pierde cuando se descuida mirar la vida, esto es, cuando se desliga la experiencia de lo que se dice de ella y uno se queda atrapado en las formas representativas: en el esteticismo puro, de un extremo, o en la absoluta funcionalidad positiva, del otro. Lo contrario a estas posturas sería un planteamiento verdaderamente artístico del lenguaje que, de hecho, es

⁴²³ *Ibid.*, 367.

el que caracteriza toda la obra bergsoniana. De esta manera, el lenguaje ofrecerá un espacio para que las ideas “respiren” y estas dejarán de estar encarceladas dentro de las palabras y de las categorías angostas. El lenguaje, entendido como un arte, establece una relación orgánica entre forma y contenido y, por lo tanto, permite que el pensamiento se mueva libremente. La filosofía necesita ser flexible y creativa para no desconectarse del mundo del que nace. Según Bergson, la palabra –sobre todo en una sociedad positivista y cada vez más dominada por la técnica⁴²⁴– ha terminado por convertirse en una porción toscamente recortada de la realidad, que el hombre ha esculpido según sus necesidades y sus conveniencias, olvidándose así de seguir las articulaciones naturales de esta misma realidad⁴²⁵.

Pero hay algo previo a este descuido. Si bien podemos entender por qué preferimos las ideas preconcebidas que toman forma mediante la palabra, nos preguntamos ahora por qué surgen. Ellas nacen de aquella necesidad que tiene la intuición de dilatarse en conceptos y que venimos tratando desde la primera parte de esta investigación. Lo que nos interesa ahora es observar en qué sentido el lenguaje nace de esta necesidad y cuál es la reacción bergsoniana ante esta dinámica natural del pensamiento.

Cuando tenemos conciencia de acontecimientos que han sucedido a lo largo de nuestra vida, estos se nos presentan en el instante actual como hechos. El pasado en cuanto que pasado solo existe en nuestra conciencia en forma de *durée*: «esta vivencia del pasado en el presente es ella misma nuestro presente, no existe sino como tal»⁴²⁶. Es nuestro presente en virtud de la inmediatez con la que se manifiesta a nuestra conciencia, en forma de intuición. El pasado, que conforma en realidad toda nuestra conciencia, se nos presenta de manera inmediata solo a nosotros. Nuestro yo –todas sus vivencias– solo es absolutamente inmediato a nosotros mismos. Esto implica que a la hora de comunicar

⁴²⁴ Aquí nos referimos a *técnica* comprendida en un sentido moderno y reducido y, por lo tanto, erróneo desde el punto de vista de la filosofía bergsoniana. Precisamente, pretendemos entender la técnica utilizada por el artista –que ofrece un acceso privilegiado a la realidad– como aquella que, en el lenguaje de Bergson, sigue las articulaciones de lo real.

⁴²⁵ Cf. H. BERGSON, "Le bon sens et les études classiques" (1895), en *Mélanges*, 367.

⁴²⁶ P.-A. MIQUEL, *Bergson ou L'imagination métaphysique*, Paris, Kimé, 2007, 137.

algo –cuanto más íntimo es, más arraigado está en nuestra duración– necesitamos utilizar herramientas que representen este algo: las palabras. En el momento en el que tratamos de representar las vivencias otorgamos a su sentido temporal una dimensión espacial. Esta necesidad de la intuición por dilatarse es un hecho que nace de la naturaleza humana de nuestro pensamiento y no conlleva un valor necesariamente negativo. El problema surge –como ya hemos planteado en otros contextos– cuando a estos límites por comunicar la intuición se une nuestra orientación natural hacia la vida práctica. Esta tendencia pragmática da como fruto un lenguaje cuyo fin es ser herramienta de cristalización que detiene lo que fluye, congelándolo en una representación⁴²⁷. La alternativa a esta opción es usar el lenguaje como una herramienta artísticamente expresiva que se adapte a la fluidez de la vida espiritual. En este uso del lenguaje, la creatividad es condición necesaria para la adaptabilidad de las palabras a las cosas.

Veamos qué se propone Bergson al plantear recuperar una nueva –y en realidad muy antigua⁴²⁸– función del lenguaje. Lo que quiere Bergson del lenguaje, en cuanto que herramienta de la filosofía, es que este nos ayude a profundizar en el significado de la vida, que es el objeto de la filosofía misma: intuir la esencia de lo vital. En lugar de ver el lenguaje como un medio de comunicación convencional, este ha de ser «el aguijón que despierta la reflexión»⁴²⁹.

El pensamiento no es una substancia en sí misma, sino que es más bien un modo. Esto implica que «no puede haber un significado inicial omnicomprendido de la intuición, ya que esta solo puede decirse literalmente cuando se dice figurativamente»⁴³⁰. En otras palabras, no existe una traducción exacta de la intuición. Este decirse figurativamente de la intuición tiene que ver con la comprensión del lenguaje desde la “lógica de la

⁴²⁷ Cf. Introducción de María Pía López, en H. BERGSON, en *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2010, 11.

⁴²⁸ “Antigua” en el sentido de originaria, pues Bergson trata de combatir el enfoque cientificista y puramente utilitario del lenguaje.

⁴²⁹ M. del C. SÁNCHEZ REY, *La filosofía bergsoniana de la inteligencia*, 28.

⁴³⁰ P.-A. MIQUEL, *Bergson ou L'imagination métaphysique*, 139.

imaginación”⁴³¹, que ya expusimos anteriormente y que alude al desbordarse de la intuición y de las imágenes que esta suscita con respecto a los conceptos⁴³² que tratan de acotarla. Por este motivo, el lenguaje debe renovarse continuamente. El lenguaje de las imágenes se escapa al formalismo de los conceptos rígidos, no *explica* ni tampoco *mide*, sino que recurre a herramientas de la inteligencia como las analogías o las metáforas, que bien podríamos entender como “conceptos flexibles” o “imágenes” –que son característicos de la poesía– y que constituyen la gran aportación del lenguaje para Bergson. Sirviéndose de estos recursos, el lenguaje revela su verdadera función: la liberación de la inteligencia, que lleva a cabo cuando saca provecho, por un lado, de la movilidad de las palabras y, por el otro, de su carácter flexible y de su posibilidad creativa. Este “sacar provecho” pertenece a la dimensión creativa del hombre:

«La palabra, hecha para ir de una cosa a otra, es, en efecto, esencialmente desplazable y libre. Podrá, pues, pasar no solamente de una cosa percibida a otra cosa percibida, sino también de la cosa percibida al recuerdo de esta cosa; del recuerdo preciso a una imagen más fugaz; de una imagen fugaz, pero, sin embargo, todavía representada, a la representación del acto por el cual se la representa, es decir, a la idea. Así va a abrirse a los ojos de la inteligencia, que miraba hacia fuera, todo un mundo interior, el espectáculo de sus propias operaciones»⁴³³.

⁴³¹ Cf. H. BERGSON, *Le rire*, 32.

⁴³² Este poder de las imágenes frente a los conceptos es el que se da en la poesía. Por ejemplo, en la poesía mística de Santa Teresa de Jesús, que Bergson admiraba: no transmiten con la misma expresividad las palabras «¡Ay, qué larga es esta vida! ¡Qué duros estos destierros, esta cárcel, estos hierros en que el alma está metida!», que decir «la materia corporal oprime al espíritu», aunque la idea que hay detrás sea la misma.

⁴³³ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 160.

La movilidad es esencial a la palabra, pues nos permite ir de una cosa a otra, aunando objetos semejantes bajo un nombre común. Sin embargo, esta representación por la que la palabra se desplaza libremente no debe perder de vista su punto de referencia, el objeto. Y, mientras el lenguaje pragmático se sirve esencialmente de esta movilidad –para clasificar y ordenar el mundo en conceptos–, el lenguaje creativo alude siempre a la individualidad de cada objeto, a lo que cada ente tiene de único. Por ello, llega un punto en el que las generalidades son insuficientes y es necesario echar mano de los matices y sutilezas que también transmitimos a través del lenguaje. Desde la perspectiva bergsoniana podemos afirmar que la filosofía, en cuanto que acto creativo, es una cuestión de matices que escapan al lenguaje ordinario. Es esta dimensión de nuestra capacidad expresiva lo que permite que la inteligencia opere libremente: no solo la movilidad propia del concepto, sino la creatividad, que es necesaria para explotar las posibilidades del lenguaje y renovar constantemente las fórmulas preestablecidas. De esta manera, se abre un horizonte del pensamiento aún más amplio que nunca pierde su punto de referencia: la experiencia. Bajo esta óptica bergsoniana, especulación y percepción deben establecer un diálogo constante. Dicho diálogo se verá reflejado en la capacidad expresiva del lenguaje. Por lo tanto, la función del lenguaje, por medio de su capacidad creativo-expresiva, es liberar a la inteligencia de categorías demasiado angostas.

Esta capacidad creativo-expresiva está directamente relacionada con una cualidad que es inherente a toda creación artística: la originalidad. Muy a menudo, el uso ordinario o más inmediato de algunos términos deja fuera esos matices de los que hablábamos, en otras palabras, «el uso directo del lenguaje deja escapar la individualidad de las cosas»⁴³⁴, más concretamente, la individualidad de las intuiciones y de las emociones. Caemos en la cuenta de la limitación del lenguaje ordinario cuando tratamos de comunicar una experiencia vivida, porque lo que terminamos comunicando de ella es lo que podría tener en común con otras experiencias. Pero su particularidad, su unicidad, escapa a los medios de comunicación más convencionales, se requeriría de “todo un arte” para poder transmitirlos. Por este motivo, experimentamos cierta insatisfacción cuando no nos

⁴³⁴ T. E. HULME, «Bergson's Theory of Art». En *The Collected Writings of T. E. Hulme*, edited by Karen Csengeri, Clarendon Press, 1994, 191-204: 200.

expresamos tan bien como nos habría gustado, y es entonces cuando tratamos de ser un poco más creativos. Este hecho habla de la relación tan estrecha que existe entre la experiencia que tenemos –en primera persona– del conocimiento intuitivo y la necesidad de un medio de comunicación creativo o artístico que provoque en el receptor de nuestro mensaje una experiencia estética por la que aquello que queremos transmitir no sea solamente comunicado, sino en cierto modo vivido. Únicamente tomando como punto de partida esta experiencia estética, podrá el filósofo iniciar un trabajo gracias al cual elevarse por encima de la experiencia para desarrollar su pensamiento, pero nunca perdiendo de vista esta experiencia. Pues, como decía Bergson: «es cierto que la intuición estética [...] solo alcanza al individuo. Pero se puede concebir una investigación orientada en la misma dirección que el arte, que tomaría como objeto la vida en general»⁴³⁵. Esta investigación es la filosofía. Así, la filosofía se relaciona con la dimensión estética en su comienzo y en su fin. Por un lado, porque necesita partir de la experiencia estética y, por el otro, porque necesita trascender sus propios límites sirviéndose de la expresividad artística, la cual le permite comunicarse de forma más plena. El propio Bergson

«se atrevió a tomar prestadas de la poesía sus encantadoras armas, cuyo poder combinó con la precisión de la que una mente alimentada por las ciencias exactas no puede soportar apartarse. Las imágenes, las metáforas más llamativas y novedosas, obedecían a su deseo de reconstituir en la conciencia de los demás los descubrimientos que había hecho en la suya y los resultados de sus experimentos internos»⁴³⁶.

⁴³⁵ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 259.

⁴³⁶ P. VALÉRY, «Allocution de M. Paul Valéry à l'occasion du décès de M. Henri Bergson prononcée à la séance tenue par l'Académie française le 9 janvier 1941», 123.

En definitiva, cuanta más originalidad, más precisión a la hora de expresar las particularidades de las intuiciones, precisión que, como hemos visto, no tiene que ver con el rigor científico, sino con seguir las articulaciones de lo real.

5.8 La creación artística en Bergson: el “espíritu de finura”

En sus *Pensamientos*, Blaise Pascal ya establece una clara distinción entre el espíritu del geómetra y el espíritu de finura⁴³⁷. Mientras que el *esprit de geometrie* equivaldría a la razón abstracta, el *esprit de finesse* sería algo próximo a la intuición: «hay dos tipos de espíritu: uno penetra viva y profundamente en las consecuencias de los principios: es el espíritu de finura; otro comprende un gran número de principios sin confundirlos: es el espíritu de geometría»⁴³⁸. Bergson retoma y profundiza en este último concepto permitiéndonos ver el papel que tiene el espíritu de finura en la creación artística.

Además de la originalidad, e intrínseca a ella, lo que caracteriza a la creatividad de la que debe estar dotado el filósofo es lo que Bergson denomina “espíritu de finura”. Profundizar en este concepto nos ayudará a comprender qué significa la creación para Bergson y, en relación con ella, qué papel juega la intuición para el artista. Por el momento, tengamos en el horizonte que la definición que da Bergson de espíritu de finura es «el reflejo de la intuición en la inteligencia»⁴³⁹. Volveremos sobre ella más adelante. Cuando Bergson habla de la creación dirá de ella que, ante todo, significa emoción. La emoción es para él una especie de motor o fuerza que «impulsa el pensamiento hacia adelante, a pesar de los obstáculos. [...] Es la que [...] vivifica los elementos intelectuales con los que se

⁴³⁷ Cf. *Pensées*, 1-2. De la edición B. PASCAL, *Pensées*, Paris, Léon Brunschvicg, 1897, 4-5.

⁴³⁸ *Pensées*, 2. De la edición B. PASCAL, *Pensées*, Paris, Léon Brunschvicg, 1897, 4.

⁴³⁹ H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 87.

unirá»⁴⁴⁰. Antes de desarrollar detalladamente la función y los tipos de emoción, nos interesa entender por qué Bergson sostiene que la creación significa emoción. Cuando tratemos el tema de la naturaleza dualista de la obra artística, hablamos de la genialidad o gracia la como característica constitutiva del artista. Al identificar la emoción con la creación, lo que quiere decir Bergson es que «la obra genial es, las más de las veces, algo que sale de una emoción única en su género»⁴⁴¹. Esa emoción, que se le presenta como intuición, es lo que de alguna manera trata de expresar el artista, de encarnar en la materia. La creación consiste, según la filosofía bergsoniana, en la expresión de una emoción. Dicho proceso es algo mucho más rico y complejo de lo que podría aparentar a simple vista. Si la intuición recoge todas esas emociones entrelazadas que conforman la vida de la conciencia, podemos afirmar que la creación artística es un acto que surge de las profundidades del ser⁴⁴² y que, por lo tanto, es un acto total de la libertad. Bergson entiende que «somos libres cuando nuestros actos emanan de nuestra personalidad entera, cuando tienen con ella esa indefinible semejanza que a veces se encuentra entre las obras y el artista»⁴⁴³. Esa analogía no es gratuita, pues la obra de arte se puede comprender como una emanación del artista, de toda su personalidad –de toda su *durée*–, que termina por plasmarse en la materia. «La obra del artista se valora en la medida en que expresa toda su personalidad y revela la novedad de un sistema abierto y vivo. [...] Una obra de arte no puede predecirse porque la vida del artista está completamente interconectada con el mundo en el que trabaja»⁴⁴⁴. Precisamente por este motivo, la emoción de la que hablamos es única y original, en ella coinciden objeto y autor y por ello no puede ser sino una intuición⁴⁴⁵.

⁴⁴⁰ H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 43.

⁴⁴¹ *Id.*

⁴⁴² Cf. M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 44. Con “profundidades del ser” Bergson se refiere a que toda la personalidad, toda la conciencia junto con los recuerdos implicados en la *durée*, entra en juego en el acto creativo.

⁴⁴³ H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 129.

⁴⁴⁴ P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 135.

⁴⁴⁵ Cf. H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 43.

La creación –dado que sale de una emoción– consiste en una intuición y el espíritu de finura es el reflejo de esa intuición en la inteligencia. Vemos, con Bergson, que la inteligencia pone los medios para poder traducir o comunicar las intuiciones. Si, como ya hemos observado, el paradigma de esta expresión de la intuición es la creación artística, lo es precisamente gracias a ese “espíritu de finura”. Espíritu, habilidad o genio en virtud del cual el artista consigue reflejar o plasmar su visión desinteresada sirviéndose del hacer práctico que orquesta mediante las herramientas que su inteligencia le proporciona. El espíritu de finura es ese “arte” que rige la creación y por el cual «la inmaterialidad de la vida pasa a la materia»⁴⁴⁶. Es, en cierto modo, esa perspicacia con la que expresamos lo inexpresable de la intuición. Gracias a que Bergson entiende la creación por analogía con otras creaciones⁴⁴⁷, podemos concebir la creación artística como el espíritu que, en su hacer, reconfigura la materia. Como el alma –en cuanto que forma– anima al cuerpo, el espíritu también actúa como un principio organizador⁴⁴⁸. El espíritu de finura es la forma que reflejan las intuiciones en nuestra inteligencia. Es lo que ordena y confiere un hilo al propio pensamiento, pues «no hay pensamiento sin espíritu de finura»⁴⁴⁹ y por ello permite que la intuición se refleje en la inteligencia. De forma análoga, no hay arte sin espíritu de finura, pues las intuiciones se expresan en virtud de este. Si el artista no tuviera ese espíritu, la materia no podría aportar nada a las intuiciones. El espíritu de finura es «el impulso del artista, invisible y presente en ella [s.e. en la materia]»⁴⁵⁰; es lo que posibilita el milagro de la creación artística, convirtiendo en instrumentos del arte lo que

⁴⁴⁶ C. GOLCHER, «Bergson: metafísica del arte». *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 23, n.º 57 (1985): 83-89: 89.

⁴⁴⁷ H. BERGSON, "La vie et l'oeuvre de Ravaisson", en *La pensée et le mouvant*, 274.

⁴⁴⁸ Aunque Bergson no establece ninguna diferencia explícita entre ambos, al utilizar el término *alma* hacemos referencia al principio que anima al cuerpo, mientras que *espíritu* está relacionado con la capacidad de conciencia de sí mismo –de la propia *durée*– y con el pensamiento –las facultades de intuición e intelecto–.

⁴⁴⁹ H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 87.

⁴⁵⁰ H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 75.

en un principio solo eran signos convencionales⁴⁵¹. Así, en la creación, la emoción intuida se une a la técnica sobre la que se concentra nuestro intelecto para dar lugar a algo nuevo e imprevisible: «al experimentar con la forma material de la obra, el artista es un sistema abierto en el que cada nueva iteración se adentra en un pasado en continua expansión, asegurando su novedad, y proporcionando la base para la intuición estética»⁴⁵².

Gracias a esta concepción de la forma desde la definición del espíritu de finura, podemos llegar a comprender por qué la belleza es una manifestación del ser y un efecto de la creación artística. En ese sentido, podemos afirmar sin reparos que la belleza es inherente al arte. Bergson dice de la belleza que esta pertenece a la forma⁴⁵³. Si, como hemos visto, el espíritu de finura es ese reflejo de la intuición en la inteligencia, el aspecto visible de ese reflejo es la belleza. La belleza no es un efecto colateral o un ornamento yuxtapuesto, sino que –dada la estricta unión entre materia y forma propia de la obra de arte– la belleza habla de la organicidad y autenticidad de esa unión y de la buena ejecución del artista:

«Bergson pone el ejemplo de un poeta que escribe nuevos poemas, que no añade nuevas letras al alfabeto, pero que, sin embargo, realiza aportaciones novedosas a través de un tipo de invención formal caracterizada por el movimiento creativo y no por la mera reordenación de las partes»⁴⁵⁴.

Bergson dirá, a este respecto, que «tenemos el sentimiento bien claro [...], si la invención tiene éxito, de un equilibrio resultante de la adaptación de la forma y de la materia la una

⁴⁵¹ Cf. H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 87.

⁴⁵² P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 146.

⁴⁵³ Cf. "La vie et l'oeuvre de Ravaisson", en *La pensée et le mouvant*, 279-280.

⁴⁵⁴ P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 172.

a la otra»⁴⁵⁵. Recordemos que decíamos del artista que este dota de forma a la materia desde su genialidad, ahora ya sabemos que esa “genialidad” es lo que Bergson conoce como espíritu de finura. Para Bergson, «esta belleza va acentuándose a medida que la naturaleza se eleva de lo inorgánico a lo organizado [...]. Cuanto más intenso es el trabajo de la naturaleza, más bella es la obra producida»⁴⁵⁶. Y, así, deducimos que cuanto más compleja es la creación –la relación que se establece entre materia y forma–, más bella es. La inteligencia –en su sentido más integral– es productora de belleza y esta belleza es el testimonio del obrar *artístico* –con todo lo que hasta ahora hemos entendido sobre el arte–, de la inteligencia al actuar sobre la realidad. Si planteáramos un camino de vuelta, podríamos sostener que esa belleza nos expresa o transmite algo del contenido de la inteligencia que los medios convencionales no están preparados para comunicar. Hace falta ese *plus*, esa genialidad, para expresar las intuiciones. Ahora podemos captar todo el significado de la siguiente afirmación de Barlow: «Bergson osaba tomar de la poesía sus armas encantadas en virtud de una exigencia metafísica. [...] [Las imágenes] son menos simbólicas que los conceptos [...]. Así se impedirá que cualquiera de ellas usurpe el lugar de la intuición que ella está encargada de evocar»⁴⁵⁷. Tanto el filósofo como el artista comparten el espíritu de finura y poner de relieve esta relación nos hace caer en la cuenta del diálogo tan pertinente que se establece de forma natural entre filosofía y arte, entendidas no solo como dos disciplinas, sino como dos dimensiones propias de la naturaleza humana que cada hombre explora, realiza y despliega en el ámbito de su libertad.

Al estudiar el papel del espíritu de finura en la creación artística vemos en qué sentido esta es un acto intuitivo y que, por ello, «el artista no tiene necesidad de analizar su acto creador»⁴⁵⁸, aunque conozca detalladamente su técnica. Observamos aquí una semejanza

⁴⁵⁵ H. BERGSON, "L'effort intellectuel" (1902), en *Mélanges*, 1972, 543.

⁴⁵⁶ H. BERGSON, "La vie et l'oeuvre de Ravaisson", en *La pensée et le mouvant*, 279.

⁴⁵⁷ M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 45.

⁴⁵⁸ H. BERGSON, "Le possible et le réel" (1930), en *La pensée et le mouvant*, 103.

entre el puro momento de experiencia estética y el puro momento de creación artística. Ambos son eminentemente intuitivos:

«Si la intuición no es más que el instinto recuperando la conciencia de sí mismo, decir que esta aptitud, en el artista, se convierte en reflejo, es sostener precisamente que el artista es un intuitivo: todos estos rasgos creativos sirven al artista bergsoniano»⁴⁵⁹.

Por último, veremos por qué el espíritu de finura, al ser el reflejo de la intuición en la inteligencia, necesariamente es generador de la imagen mediatriz, que, como apuntamos, se encuentra entre la intuición y su representación. Por otro lado, acordémonos de que al hablar de las imágenes decíamos que una imagen final no nace de un concepto, sino de un esquema dinámico, que Bergson entiende como una especie de vistazo o deslumbramiento en el que se halla, virtualmente, lo que posteriormente será representado por el artista:

«Pero una inteligencia flexible [intuitiva], capaz de hacer que su pasado sirva para seguir las sinuosidades de una nueva experiencia, necesita, además de la imagen preparada, un elemento más flexible que la imagen, siempre a punto de realizarse en una imagen detenida y siempre distinto de esta imagen, dejando juego entre ella y él. El esquema no es otra cosa. La existencia de este esquema es, pues, un hecho, y es, por el contrario, la reducción de toda

⁴⁵⁹ R. BAYER, «L'Esthétique de Bergson», 258.

representación a imágenes sólidas, modeladas sobre objetos externos, lo que sería una hipótesis»⁴⁶⁰.

Este esquema posibilita el desarrollo en imágenes de una representación simple –de una intuición– y el paso de dicho esquema a la imagen implica un esfuerzo intelectual⁴⁶¹. Para llevar a cabo ese esfuerzo el artista necesita de su espíritu de finura. Jankélévitch dirá, en este sentido, que «la esencia de la inspiración artística es anticipar el esquema. [...] De esta manera Bergson acierta al decir que la duración es esencial a la invención»⁴⁶². Esta es, precisamente, la función del esquema dinámico, ser el combustible que prende la inspiración en la vida temporal de la conciencia, por lo que está llamado a transformarse en una creación. La única forma de entender la creación es desde la naturaleza de la *durée*. En su filosofía, Bergson investiga el acto mismo de crear, no las cosas creadas. Lo que le interesa «no son las cosas hechas, es el hacer de las cosas, el devenir, pero el devenir sentido interiormente»⁴⁶³, la vida de la conciencia que solo existe siendo duración y, del mismo modo, el acto creativo en cuanto que acto de la conciencia.

Recapitulemos: el esquema dinámico está compuesto de imágenes mediatrices. Estas imágenes mediatrices nacen de la intuición y devienen en imágenes representativas insustituibles por conceptos. Dicho paso implica un esfuerzo intelectual que solo es posible en la medida en que el artista hace uso de su espíritu de finura, que identificamos como su “genio”. Mediante este proceso entendemos qué quiere decir Bergson al afirmar que la intuición se refleja en la inteligencia. Añadiremos que lo que confiere unidad a la obra, lo que hace que tenga una entidad propia, es una unidad virtualmente contenida en

⁴⁶⁰ H. BERGSON, "L'effort intellectuel" (1902), en *Mélanges*, 548. Bergson habla de *hipótesis* en el sentido conjunto de imágenes preconcebidas.

⁴⁶¹ *Ibid.*, 538.

⁴⁶² V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 129.

⁴⁶³ D. MARTINS, *Bergson. La intuición como método en la metafísica*, 28.

la imagen mediatriz y, en origen, en la intuición: «es la unidad de una “idea directriz”»⁴⁶⁴. La intuición es una porque es un fruto natural del espíritu, que tampoco puede ser fragmentado. Por tanto, la fragmentación intelectual de la obra lleva a intentar dividirla en conceptos, ignorando que se da en un todo original. La creación artística tiene en su origen una intuición y el *esprit de finesse* forma parte de un tipo de inteligencia determinado o, más bien, de la inteligencia entendida en un sentido integral⁴⁶⁵. En este sentido, Bergson asocia la intuición creadora del artista al intelecto agente: «el νοῦς ποιητικός es la Ciencia integral, poseída de una vez, y la inteligencia consciente, discursiva, está condenada a reconstruirla con dificultad, pieza a pieza»⁴⁶⁶.

5.9 Participación del arte en el ser mediante la creación

Hemos visto, desde el plano gnoseológico, que la creación artística consiste, en origen, en un acto intuitivo. Sin embargo, es algo más que eso, ya que:

«El pensamiento que solo se piensa, la obra de arte que solo se concibe, el poema que solo se sueña, no cuestan todavía dolor: es la realización material del poema en palabras, de la concepción artística en un cuadro o una estatua, lo que requiere un esfuerzo»⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ H. BERGSON, "L'effort intellectuel" (1902), en *Mélanges*, 546.

⁴⁶⁵ Ya caracterizamos esta “inteligencia flexible” al hablar de “la lógica de la imaginación”. Ver 4.9.2 *Imagen*.

⁴⁶⁶ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 321-322.

⁴⁶⁷ H. BERGSON, "Fragments sans date", en *Mélanges*, 1597.

Como venimos afirmando, la particularidad del *artista* es que sabe y puede expresar el contenido de la conciencia en un soporte material, reconfigurándolo de forma novedosa. Ahora bien, ¿qué tiene que ver la creación, entonces, con el ámbito metafísico?, ¿qué tiene que ver el arte con el ser? La filosofía bergsoniana aparenta, muy a menudo, ser ambigua, cuando no aporética. Bergson ha sido ampliamente criticado, en especial por Raymond Bayer, por el hecho de no haber definido una línea clara entre metafísica y estética, entre el filósofo y el artista. Se podría decir que muchas veces su estética viene a desembocar en filosofía metafísica. Lejos de considerar esto una redundancia de su pensamiento, sostenemos que, teniendo en cuenta su forma elíptica de filosofar, estos viajes de ida y vuelta están cuajados de sentido. Lo veremos cuando abordemos, al final de esta investigación, la estética como una propedéutica a la metafísica. Bayer hace el siguiente comentario:

«La visión estética de Bergson ya no se limitaba a lo bello; también la metafísica tenía una parte en el arte: ambas se ocupaban de los mismos objetos [...]. Cada vez que Bergson, en su especulación, se obstinaba en buscar su estética, se encontraba, a su pesar, cara a cara con su filosofía misma. Ahora bien, la metafísica tiene sobre la estética la ventaja de llegar al fondo de su objeto; y, volviendo de su misión, de presentarse ante nosotros habiéndola cumplido toda»⁴⁶⁸.

¿Se solapan innecesariamente estética y metafísica en la filosofía bergsoniana? Pensamos que, comprendiendo de qué modo participa el arte en el ser, podemos despejar esta incógnita. Creemos que se puede ver, en la estética bergsoniana, no una identificación con la metafísica, sino un fundamento tan profundo en esta última que permite

⁴⁶⁸ R. BAYER, «L'Esthétique de Bergson», 311.

comprender la primera como propedéutica de la segunda y, asimismo, la segunda como cumplimiento de la primera. Ante la consideración –comprensible, por una parte– de que «el mayor peligro para la estética de Bergson es la coincidencia con la metafísica»⁴⁶⁹, nos planteamos la pregunta de si la estética bergsoniana añade algo más al conocimiento del ser. Nuestra hipótesis es afirmativa en dos sentidos: desde la dimensión creativa del ser y desde el acontecer de la verdad en la obra de arte.

Comencemos por exponer, nuevamente, que el ser tiene para Bergson una naturaleza temporal:

«En efecto, cuanto más nos habituamos a pensar y a percibir todas las cosas *sub specie durationis*, tanto más nos sumergimos en la duración real. Y cuanto más nos sumergimos en ella, más nos colocamos de nuevo en la dirección del principio, trascendente no obstante, del que participamos y del que la eternidad no debe ser una eternidad de inmutabilidad, sino una eternidad de vida: ¿cómo, de otro modo, podríamos vivir y movernos en ella? *In ea vivimus et movemur et sumus*»⁴⁷⁰.

Esta “eternidad de vida” es el ser absoluto para Bergson. Por ello, no podemos concebir el ser y ninguna forma de participación en él de manera estática. Cualquier representación estática supone una petrificación del ser y por lo tanto no es enteramente fiel a su verdadera naturaleza. Este ser absoluto es lo que Bergson identificará en algunas ocasiones con Dios, con el principio de la vida o con el origen del *élan vital*⁴⁷¹. Dios es

⁴⁶⁹ R. M. RAVERA, «Las ideas estéticas de Bergson», 131.

⁴⁷⁰ H. BERGSON, "La perception du changement", en *La pensée et le mouvant*, 176.

⁴⁷¹ Si se hace un recorrido por toda la obra filosófica bergsoniana, se comprende por qué en *Las dos fuentes de la moral y de la religión* Bergson acaba tratando el tema de la mística, admirando la mística cristiana y

el ser que dura. «Dios, definido así, no tiene nada de acabado, es vida incesante, acción, libertad. La creación, concebida así, no es un misterio, la experimentamos en nosotros cuando actuamos libremente»⁴⁷². Recordemos que la creación es un acto libre en tanto en cuanto emana de toda la personalidad que acontece en nuestra conciencia temporal o *durée*. Si el ser es vida incesante y no una eternidad de muerte, participar del ser significa desplegar constantemente nuestra libertad, algo que el artista hace –de forma más evidente– mediante su creación. Así lo expone Frédéric Worms, uno de los mayores expertos en la filosofía de Bergson y director de la edición crítica más actual de su obra (Presses Universitaires de France):

«El arte participa siempre de la esencia del ser: pero como esta esencia no es una cosa que se contempla [no es un objeto estático], sino un acto que se prolonga, solo participa de ella separándose de ella. Participa en la creación, que es el terreno común de la duración, solo creándose a sí mismo como novedad imprevisible e individual. Puesto que el ser es acción, creación, diferencia, es la propia diferencia de la obra de arte la que prueba su participación en el ser y da lugar a su mayor efecto en nosotros, que volvemos a través de ella y gracias a ella a la virtualidad de la creación que sentimos en nuestras vidas»⁴⁷³.

El arte es una prolongación del ser –un modo en el que el ser se realiza– y, dado que también se da *sub specie durationis*, acontece de forma dinámica. Por lo tanto, crear es

profundizando en la posibilidad de una intuición mística. Cf. J. M. SANTIAGO MELIÁN, «La mística como culminación del redescubrimiento del espíritu en Henri Bergson». *Almogaren. Institutum Canarium* 29, n.º 1 (s. f.): 109-118. Hay una conversión, sino religiosa, por lo menos intelectual hacia el cristianismo en la vida de Bergson. Cf. M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 135.

⁴⁷² M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 83.

⁴⁷³ F. WORMS, «L'art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d'un moment historique», 164.

participar del ser y es la naturaleza misma de la obra de arte, su modo de ser, su ser existiendo desplegado –por un acto de la libertad–, lo que nos muestra este hecho. No en vano, el fruto de la creación –la obra de arte– es una manifestación de la verdad del ser, por lo que muestra su participación en el mismo.

Veamos, a continuación, cómo la obra de arte, en cuanto que es creada, participa del ser como lugar de acontecimiento de la verdad. Investigaremos esta cuestión de la mano de Martin Heidegger, cuya concepción al respecto está, a nuestro entender –veremos por qué–, en sintonía con la perspectiva bergsoniana. Como punto de partida, tomaremos la concepción clásica de la belleza como un atributo del ser⁴⁷⁴, la cual está directamente ligada a su carácter manifestativo:

«En lo bello podemos entender la integridad como materia remota, la proporción como materia próxima y la claridad como forma. Así el orden constituye la conexión de los elementos de lo bello. También por esta vía se percibe la conexión de la belleza concreta con el ser. Los elementos señalados tienen una dimensión óptica. Radican en el ser o lo constituyen. Forma y materia, en el ámbito de lo natural, son los principios de la esencia. La misma manifestación a que apuntan presupone la fundamentación en el ser. Se patentiza lo que es»⁴⁷⁵.

La belleza, que emerge de la organización de la materia en virtud de la forma –tema del que hemos hablado ampliamente–, patentiza lo que el ser es por el hecho de ser y, como tal, puede considerarse un atributo intrínseco a este. De ahí que las obras de arte supongan un horizonte de acontecimiento de la verdad en cuanto que ámbitos en los que el ser se

⁴⁷⁴ Cf. A. LOBATO, *Ser y belleza*, Madrid, Unión Editorial, 2005.

⁴⁷⁵ A. LOBATO, «Los tres elementos de la belleza categorial». *E-Aquinas. Revista electrónica mensual del instituto Santo Tomás (Fundación Balmesiana)* Año 4 (enero de 2006): 31.

hace patente. En este sentido belleza es un modo de ser del ser. Heidegger dirá que «el carácter de obra de la obra reside en el hecho de haber sido creada por un artista, en su condición de ser-creado»⁴⁷⁶. Para el filósofo alemán, crear (*Schaffen*) –en el sentido griego del término τέχνη– significa traer delante lo ente⁴⁷⁷. Mediante este acto el artista «hace que llegue lo ente a su presencia a partir de su aspecto»⁴⁷⁸ y, gracias a él, el ente se va desocultando y se manifiesta su ser. Por ello, la obra de arte pone en acto la αλήθεια, que es la verdad como desencubrimiento de lo ente. El arte trae al ente hacia delante, lo pone en escena y realiza su esencia manifestativa. Por lo cual, dirá Heidegger que «el llegar a ser obra de la obra no es sino un modo de llegar a ser y acontecer de la verdad»⁴⁷⁹. Gracias a ponerse a la obra, la verdad se establece en el ente. El darse de la verdad no es un hecho estático. Muy al contrario:

«la verdad, el desocultamiento, no es nunca un estado acabado, sino un acaecer continuamente enfrentado con el encubrimiento. Cuando pensamos la verdad como adecuación pensamos estáticamente, es decir tener

⁴⁷⁶ M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, 101.

⁴⁷⁷ Heidegger no utiliza el término *poiesis*, sino *techné*. Veamos por qué lo utiliza cuando habla de crear en el sentido de “traer delante lo ente”. Empieza aclarando la distinción entre creación (*Schaffen*) y fabricación (*Anfertigung*): «Pensamos en el crear como un producir o traer delante. [...] Pero entonces, ¿en qué se diferencia la producción o traer delante que es creación de la producción o traer delante que es fabricación? [...] Ya se ha dicho repetidas veces que los griegos, que algo entendían de obras de arte, usaban la misma palabra, τέχνη, para designar un oficio artesano y el arte, y que nombraban al artesano y al artista con el mismo nombre, τεχνίτης [...]. [Sin embargo,] la palabra τέχνη nombra más bien un modo de saber. Saber significa haber visto, en el sentido más amplio de ver, que quiere decir captar lo presente como tal. Según el pensamiento griego, la esencia de saber reside en la αλήθεια, es decir, en el descubrimiento de lo ente. Ella es la que sostiene y guía toda relación con lo ente. Así pues, tal y como los griegos entendían el saber, la τέχνη es una manera de traer delante lo ente, en la medida en que este traer delante saca a lo que se presenta en cuanto tal *afuera* del ocultamiento y lo conduce *adentro* del desocultamiento de su aspecto; τέχνη nunca significa la actividad de un hacer». M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, 101-103.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, 101.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, 105.

desocultado un objeto, pero la verdad es el constante y dinámico sustraer lo ente en su descubrimiento»⁴⁸⁰.

Del mismo modo, debemos pensar el patentizarse del ser en la obra de arte de manera dinámica. Si, para Bergson, el ser es duración, su acontecer en la dimensión estética tendrá la misma naturaleza. Esto quiere decir que lo que Heidegger llama *el ser obra de la obra* no es una materialización estática del ser, sino un ámbito en el que este acontece, un horizonte abierto. Por lo tanto, «tampoco se entenderá la obra de arte como la manifestación sensible de una verdad»⁴⁸¹, sino como un acontecimiento que nada tiene que ver con un estado dado. Más bien, tiene que ver con un horizonte de comprensión del ser en el que este se nos muestra por obra y gracia del artista, quien no aferra su esencia, sino que abre un mundo o ámbito nuevo que es la propia obra de arte. En este sentido, la obra de arte es un reflejo del manifestarse del ser en la vida de la conciencia en la medida en que nos revela lo que el ser es, aunque su particularidad –la de cada obra– sea determinada por una forma concreta de *hacerse presente*. Y, así, la esencia de la obra de arte tiene que ver con ese *hacerse presente del ser a la conciencia*, porque el ser, por su naturaleza, es manifestativo: «una de las maneras esenciales en que la verdad se establece en ese ente abierto gracias a ella misma, es su ponerse a la obra»⁴⁸². Entendemos mejor que el manifestarse sea intrínseco al ser si consideramos que la verdad –que es atributo de este– tiende a hacerse visible, no solo a la conciencia propia de cada uno, sino a otras conciencias a través de la expresión, esto es, tiende a hacerse obra. Según la teoría heideggeriana, crear es entonces un modo de *traer delante* en el que aquello que es traído delante es lo que «abre y aclara la puerta de eso abierto en lo que aparece»⁴⁸³. Si el ente es algo abierto al conocimiento y si –con Heidegger– llamamos verdad a esta apertura del

⁴⁸⁰ M. BELGRANO, «La relación entre la obra de arte y la verdad en “El origen de la obra de arte”». *Tábano*, n.º 11 (2015): 61-76: 69.

⁴⁸¹ *Ibid.*, 70.

⁴⁸² M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, 107.

⁴⁸³ *Ibid.*, 109.

ente, lo traído hacia delante será la obra de arte. Por lo tanto, la obra de arte aclara y abre la puerta de eso que se hace patente: el ser. En definitiva, el arte participa del ser en tanto en cuanto lleva a la máxima realización su esencia manifestativa: da claridad al ser que se nos hace presente. Y da esta claridad de una forma nueva y en consonancia con la naturaleza *que dura* del ser y de nuestra conciencia; porque el arte no ofrece una presentación *ya dada*, sino abierta, en la que la intuición –con toda la *durée* o conciencia que viene a posarse sobre lo que percibe– debe tomar parte y, por tanto, ser creativa.

Recapitulando, decimos que la estética continúa y a la vez desemboca en la metafísica y, por ello, añade algo a lo que se puede afirmar sobre el ser. El arte participa del ser al crear una realidad nueva, imprevisible e individual, que nos revela al ser como un acto que se prolonga y en virtud del cual negamos su naturaleza estática. De este modo, entendemos que la creación artística es una forma de participación. En la obra de arte el ser se nos presenta de un modo concreto y acontece la verdad como un desocultamiento de *lo que es*. Este acontecer en la obra supone la apertura de un nuevo horizonte en el que el ser se manifiesta a la conciencia que dura. Por todo ello, la participación en el ser a través el arte es dinámica y creativa porque –desde la perspectiva bergsoniana– el ser es principalmente vida y temporalidad y está hecho para ser intuido por la conciencia. El arte abre el campo en el que tiene lugar esta intuición.

5.10 La emoción

Al investigar el espíritu de finura, adelantamos una serie de nociones sobre la emoción. Dijimos que para Bergson la creación era emoción en tanto en cuanto esta consistía en el motor que impulsaba el pensamiento, vivificando de esta manera los elementos del intelecto. La emoción, presentada ante nuestra conciencia como una intuición, era la fuente de la que brotaba la obra genial y que, de alguna manera, estaba destinada a encarnarse en la materia por obra del artista. Por todo ello, sosteníamos que la creación consistía en la expresión rica de una emoción compleja. A continuación, caracterizaremos

la emoción más detalladamente y veremos que todas esas funciones hacen en verdad referencia a un tipo concreto de emoción. La obra en la que Bergson trata más directamente este tema es *Las dos fuentes de la moral y de la religión*⁴⁸⁴, última obra de su investigación filosófica⁴⁸⁵ y que solo se comprende profundamente dentro del conjunto de su producción. Bergson culmina el recorrido de todo su pensamiento tratando, entre otros, el tema de la emoción. Al hablar de ella, afirma que «somos a cada instante lo que la música expresa»⁴⁸⁶, refiriéndose en concreto a la emoción musical. Podemos extrapolar esta afirmación a cualquier emoción artística en general, aunque Bergson probablemente la tomó como ejemplo por considerar a la música –junto con la poesía– como la más expresiva de todas las artes⁴⁸⁷. Este ser a cada instante lo que la música expresa nos habla de una identificación del espíritu con el contenido de su experiencia estética por medio de la emoción: se trata de una especie de empatía con el contenido del arte⁴⁸⁸. Gracias a esa empatía que sentimos al experimentar la emoción –de forma intuitiva– nos transportamos al plano de lo universal desde una experiencia particular y por lo tanto insustituible: «cuando la música llora, es la humanidad, es la naturaleza entera la que llora»⁴⁸⁹. La emoción es concreta, pero, en cierto sentido, común a todos los hombres. Por ello decimos que no es *comunicable* sino *experimentable*. El arte pues, sirve para evocar y suscitar dichas emociones. Por otro lado, estas emociones de las que habla Bergson, dado que tienen que ver con la creación artística, son novedosas en sí mismas: «alegría, tristeza, piedad, simpatía, son palabras que expresan generalidades a las que hay

⁴⁸⁴ Cf. H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*.

⁴⁸⁵ Se considera a *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (1932) la última gran obra de Henri Bergson puesto que, aunque *El pensamiento y lo moviente* (1934) fue publicada dos años más tarde, esta es en realidad un compendio de escritos y conferencias anteriores.

⁴⁸⁶ H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 36.

⁴⁸⁷ «Sin embargo, la música es quizá la más expresiva de todas las artes». H. BERGSON, *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, 45.

⁴⁸⁸ El término “empatía” enfatiza esta *identificación* –gracias a la emoción, que es intuición– con el contenido del arte. Por otro lado, cuando Bergson utiliza la palabra “simpatía” para definir la intuición, hace hincapié en ese «transportarse al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por lo tanto de inexpressable» H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 181.

⁴⁸⁹ H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 36.

que referirse para traducir lo que la música hace sentir, pero a cada música nueva se añaden nuevos sentimientos, creados por esta música y en esta música»⁴⁹⁰. Con todo ello, diremos que el arte, que es capaz de generar un sentimiento por sí mismo, nos habla de una emoción en cierto sentido autónoma y originaria de la que nace el mismo arte, que es un reflejo del espíritu: «[los sentimientos] no han sido extraídos de la vida por el arte; somos nosotros quienes, para poder traducirlos en palabras, nos vemos obligados a acercar el sentimiento creado por el artista a lo que más se parece en la vida»⁴⁹¹. De este modo –mediante el arte– nos hacemos imágenes del propio sentimiento, esto es, de la propia intuición casi inexpresable. Por ello, la emoción, una vez más, no es el fruto de una idea conceptual: «solo debido a un exceso de intelectualismo se mantiene el sentimiento en un objeto y se considera toda emoción como repercusión en la sensibilidad de una representación intelectual»⁴⁹². Por último, antes de adentrarnos en distinciones, pondremos de relieve el carácter inmersivo de la experiencia estética. Estas emociones no vienen a adherirse a nuestra inteligencia como un añadido, sino que somos nosotros los que, gracias al arte, profundizamos y nos sumergimos en ellas o, lo que es lo mismo, en nuestro propio yo, en nuestra propia *durée*: «la música [y el arte en general] no introduce estos sentimientos en nosotros; más bien nos introduce a nosotros en ellos»⁴⁹³.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 37.

⁴⁹¹ *Id.*

⁴⁹² *Ibid.*, 36-37.

⁴⁹³ *Ibid.*, 36.

5.10.1 Emoción infraintelectual y emoción supraintelectual

La filosofía bergsoniana es un esfuerzo constante por desentrañar y resolver lo que él define como *mixtos mal analizados*⁴⁹⁴. La emoción, en cuanto que elemento fundamental del arte y de la experiencia estética, es uno de ellos. Para dar con la verdadera naturaleza de esta, Bergson procederá haciendo distinciones fundamentales entre los componentes de este *mixto*. ¿Qué nombre le da Bergson a la emoción descrita anteriormente? La llamará *emoción supraintelectual* y tratará de explicarla en contraposición a la *emoción infraintelectual*. Bergson define la emoción como «un estremecimiento afectivo del alma, pero [distingue:] una cosa es una agitación de la superficie y otra una sacudida de las profundidades»⁴⁹⁵. Con esta agitación superficial se referirá a la emoción infraintelectual, cuyo efecto se dispersa, mientras que la supraintelectual será la culpable de sacudir las profundidades del espíritu de forma permanente e indivisa.

Hablemos de la primera de estas manifestaciones de la sensibilidad: la emoción infraintelectual. El arte no nace de ella sino que, más bien, este tipo de emoción es «consecutiva de una idea o imagen representada»⁴⁹⁶, es generada, es una consecuencia, porque es «efecto de la representación a la que se agrega»⁴⁹⁷. Si es posterior a la representación, entonces no es una emoción originaria y no es el tipo de emoción con la que nuestra investigación pretende dar, ya que aquello que buscamos debe pertenecer al germen de la conciencia, a aquello anterior al lenguaje, a aquello que está en la raíz de todo lo que nace del arte. Resulta, pues, que lo que buscamos es lo que sacude al espíritu y hace que este dé frutos: la emoción supraintelectual. Esta es la verdadera emoción creadora y originaria porque «incita a la inteligencia a emprender y a la voluntad a

⁴⁹⁴ Ver 4.6 *El dualismo en la filosofía de Bergson*.

⁴⁹⁵ H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 40.

⁴⁹⁶ *Id.*

⁴⁹⁷ J. ZARAGÜETA, *La intuición en la filosofía de Henri Bergson*, 214.

perseverar»⁴⁹⁸ y es por ello por lo que es el motor del artista y, en realidad, de todos los hombres –ya que todos son, por naturaleza, creativos–. Esta emoción puede generar algo nuevo puesto que «precede a la representación, la contiene virtualmente y hasta cierto punto es su causa»⁴⁹⁹. Si la contención virtual de lo nuevo es propia de esta emoción, podremos afirmar que, forzosamente, será parte germinal del esquema dinámico que, como hemos visto anteriormente, es la condición de posibilidad de las emociones⁵⁰⁰. Decimos de esta emoción que se hace presente a la conciencia en forma de intuición porque gracias a ella «es posible una toma de posesión del espíritu por sí mismo y ya no solamente un conocimiento exterior y fenoménico»⁵⁰¹. Es decir, la emoción supraintelectual supone una toma de contacto con lo más íntimo a nosotros mismos – nuestro propio yo, nuestra *durée*– y, por ello, se halla en el germen de la creación en la medida en que emana de nuestro espíritu. En definitiva, la emoción es intuición. Y la intuición sensible, que nos permite estar en contacto con el mundo extramental, «está sin duda en continuidad con ella [s.e. con la intuición supraintelectual] [y] ya no alcanzará simplemente el fantasma inaprensible de una cosa en sí. Nos introduciría de nuevo en lo absoluto»⁵⁰². Es esta continuidad entre los diferentes niveles de intuición la que legitima el verdadero conocimiento de la experiencia estética, que impide el hermetismo de la intuición en el horizonte de la subjetividad. Por supuesto, las realidades de orden sensible se hacen presentes a la conciencia en forma de intuición, pero esa intuición puede ser meramente superficial y, por lo tanto, irrelevante –hablando en términos gnoseológicos– o puede sacudir toda la vida de la conciencia haciéndola fecunda, creadora.

⁴⁹⁸ H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 40.

⁴⁹⁹ J. ZARAGÜETA, *La intuición en la filosofía de Henri Bergson*, 214.

⁵⁰⁰ Sobre el *esquema dinámico* ver 4.14 *El “esfuerzo intelectual”* y 5.8 *La creación artística en Bergson: el “espíritu de finura”*.

⁵⁰¹ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 359.

⁵⁰² *Id.*

5.10.2 Emoción creadora

La *emoción creadora*, por tanto, no es otro tipo de intuición, sino una forma que Bergson utiliza a veces para referirse a la emoción supraintelectual: «esta “emoción creadora” es otro nombre para la intuición»⁵⁰³, tal vez el que mejor revela ese aspecto esencial por el que entendemos que la intuición tiene una doble funcionalidad: presentarnos algo ante la conciencia y ser motor de la creación. Por este aspecto entendemos que todo conocimiento verdadero es fecundo, que una toma de contacto con lo más profundo de la realidad proporciona un impulso generador y que el espíritu, cuando conoce, tiende a vivificar la materia potencialmente, es decir, a crear. En el artista, esta dinámica se da de manera más significativa y evidente.

Esta cualidad de *ser creadora* de la emoción no elimina el aspecto de efecto que la emoción tiene para el arte, pero Bergson insiste en ella porque considera crucial no reducir la emoción a una única función, a la más obvia:

«Entenderíamos entonces que el arte es siempre psicológico e incluso moral en su contenido [...], y al mismo tiempo metafísico en su acto de creación y sus efectos de transformación. El arte sería muy precisamente, y al mismo tiempo, la emoción creadora y la creación de la emoción. Es a este punto de unidad y singularidad (oponiendo Bergson a sus contemporáneos) al que debemos llegar para concluir»⁵⁰⁴.

⁵⁰³ J. MULLARKEY, «The Psycho-Physics of Phenomenology: Bergson and Henry», en M. R. KELLY (Ed.), *Bergson and Phenomenology*, 201-220: 208.

⁵⁰⁴ F. WORMS, «L'art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d'un moment historique», 163.

La naturaleza metafísica de la relación arte-emoción fundamenta su naturaleza moral y, por ello, la emoción es ontológicamente creadora antes que creada. Al comentar a Bergson, Deleuze dirá que «[la emoción] es la génesis de la intuición en la inteligencia»⁵⁰⁵, porque es motor y germen: la intuición es una *forma* clara en la que la emoción se presenta ante la conciencia. La intuición es un vislumbrar clara y conscientemente esa sacudida de las profundidades del alma por parte de la inteligencia que, a través de sus facultades, tratará limitadamente de traducir esos vivos estados de conciencia para comunicarlos. Comprendemos, de este modo, que el esquema dinámico –del que la emoción es el germen– es constituyente de todo proceso creativo. Es por ello por lo que Bergson –y Deleuze de su mano– concibe a los artistas y a los místicos como superiores respecto a los filósofos:

«En la filosofía misma, se presupone todavía demasiada contemplación: todo sucede como si la inteligencia estuviera ya penetrada de emoción, por tanto de intuición, pero no lo suficiente como para crear conforme a dicha emoción. Por eso las grandes almas, que van más lejos que los filósofos, son las de los artistas y los místicos. [...] Todo sucede como si aquello que quedaba indeterminado en la intuición filosófica, recibiera una determinación de un nuevo género en la intuición mística –como si la probabilidad propiamente filosófica se prolongara en certidumbre mística–»⁵⁰⁶.

Este *ir más lejos* significa para Bergson, por un lado, adquirir claridad y certeza con respecto a lo conocido –una intuición más pura y próxima– y, por otro, tener la capacidad de dar forma o expresar creativamente lo intuido, como hace el artista, del cual sosteníamos que, en este sentido, se aproxima más al ser de las cosas en la medida en la

⁵⁰⁵ G. DELEUZE, *Le Bergsonisme*, 118.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, 118-119.

que es creador⁵⁰⁷: «es la vida la que se abre paso entre la cáscara de la existencia. Eternamente variable, la vida se estrella contra las formas intelectuales» que, para Bergson, suelen frenar al filósofo. De estas formas prescinde el místico –pues su visión es directa– y para el artista serán formas estéticas y flexibles. *Ir más lejos* es adentrarse más en el ser, lo cual constituye, en definitiva, la pretensión última de la filosofía.

5.10.3 “Emoción estética”

Hemos dicho que la emoción supraintelectual, en cuanto que intuitiva y origen de un conocimiento fecundo, tiene una doble funcionalidad: presentarnos algo ante la conciencia y ser motor de creación. Ahondaremos ahora en el primer aspecto. Por su presentarse ante la conciencia, Bergson se refiere a esta emoción como *estética*. De ella nos interesa particularmente su papel y alcance cognoscitivos, que nos ayudarán a comprender por qué en la experiencia estética es posible un conocimiento intuitivo y, por lo tanto, en qué sentido la emoción estética es legítima y relevante como modo de acceso a la realidad.

Como punto de partida, Bergson dirá que «normalmente, nos centramos en la forma visible de la obra, en las ideas que nos sugiere o en la intención de la que emana»⁵⁰⁸. Es decir, creemos que su valor radica esencialmente en la composición, en el concepto que está detrás de ella o en la intencionalidad del artista. Sin embargo, Bergson insiste en la importancia de poner el foco en la emoción estética en cuanto fruto constatable de una obra de arte que, gracias a todos estos elementos, penetra en la conciencia de quien la contempla. Por otro lado, afirma que «si, por el contrario, reaccionamos contra esta

⁵⁰⁷ Ver 5.9 *Participación del arte en el ser mediante la creación*.

⁵⁰⁸ H. BERGSON, "Rapport sur «le sens de l'art» de P. Gaultier" (1906), en *Mélanges*, 682.

estética intelectualista, nos inclinamos demasiado a hacer de la emoción estética un *je ne sais quoi*, del que se ha dicho todo cuando se ha declarado intraducible en ideas o palabras»⁵⁰⁹. No obstante, consideramos –con Bergson– que sí se puede decir algo de la naturaleza de esta emoción, aunque no sin cierta prudencia intelectual. No pretenderemos aquí traducir una emoción concreta en una serie de conceptos, pues eso estría en contradicción con toda la tesis bergsoniana. Al contrario, trataremos de poner de manifiesto las características más originarias de la emoción estética, que es común a todas las artes. Nuestro fin es el de ver cómo el efecto de la obra de arte en la conciencia es fruto de un puro momento de contemplación estética pre-teorético en el que ya se da conocimiento sin necesidad de mediación conceptual. De aquí se deriva una primera consecuencia: el imperativo de no violentar el momento de contemplación con elucubraciones conceptuales que solo cobrarán sentido a posteriori y que deben nacer precisamente de ese momento.

En primer lugar, siendo una forma de intuición, la emoción estética nos presenta ante la conciencia nuestra propia *durée* y, así, vemos que la captación de la *durée* tiene una naturaleza esencialmente emotiva:

«Los sentimientos estéticos son también el ejemplo más elevado de los estados intensivos, o de aquellos estados conscientes que solo pueden ser revelados a través de la introspección porque están tan profundamente integrados en la temporalidad de la conciencia. No tienen propiedades propiamente externas y son, por tanto, resistentes a la medición y evaluación científicas o a cualquier intento de compartimentarlos completamente»⁵¹⁰.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 682.

⁵¹⁰ P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 56.

Desde el planteamiento bergsoniano, la emoción no es necesariamente un fruto superficial de lo inmanente, sino la forma en la que nuestro mundo interior se nos da a conocer.

En segundo lugar, la emoción estética es el modo originario en el que aprehendemos la realidad extramental: «los sentimientos estéticos proporcionan una prueba de la ipseidad de la experiencia consciente y [...] no son susceptibles de una explicación física o cuantitativa»⁵¹¹. Por tanto, en la emoción estética ya hay una certeza indemostrable. Por eso anteriormente afirmamos que la reflexión filosófica debe fundamentarse en ella. El mundo se hace originariamente evidente en la experiencia. Constatamos en primera instancia esta experiencia por la huella que imprime, a través de nuestra facultad estética, en nuestro estado de ánimo. Es este impacto en la conciencia el que nos moverá a la reflexión y a la toma de decisiones. En este sentido, nuestra comprensión de la experiencia sería incompleta si se obviara el primer encuentro de la conciencia con el mundo al que atiende. Si la emoción estética no debe ser fundamentada, sino que es fundamento, es porque comunica directamente esa ipseidad, que entendemos como individual –es decir, particular–, de la experiencia:

«La fuerza motriz de cualquier arte es una cierta frescura de la experiencia que genera insatisfacción con las formas convencionales de expresión porque dejan de lado la cualidad individual de esta frescura. Uno se ve impulsado a buscar nuevos medios de expresión porque persiste en el empeño de expresarla exactamente como la sintió. Se podría definir el arte, entonces, como un deseo apasionado de exactitud, y la emoción esencialmente estética como la emoción que genera la comunicación directa. El lenguaje ordinario no comunica nada de la individualidad y la frescura de las cosas. En cuanto a

⁵¹¹ P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 56.

esa cualidad, vivimos separados unos de otros. La emoción del arte proviene de esta comunicación rara y única»⁵¹².

La emoción, en cuanto que estética, se adapta a las sinuosidades y articulaciones de lo real. Precisamente porque la aparente falta de rigor o fidelidad del conocimiento intuitivo es susceptible de crítica, diremos que la emoción estética refleja la concreción que aporta la contemplación artística y que caracteriza a las experiencias intensas. El cumplimiento de este deseo de exactitud es lo que provoca el placer característico de la experiencia estética, el cual, asociado a la contemplación de lo bello, permitiría entender la cualidad de bello como una manifestación del ser de las cosas a la conciencia: «el elemento esencial del placer que nos proporciona una obra de arte reside en el sentimiento que nos produce este raro logro de *comunicación directa*»⁵¹³. La comunicación cualitativa de la vida –más rica y profunda para Bergson que la materia– es, por lo tanto, esencialmente estética.

Hemos sostenido a lo largo de esta investigación que la preocupación más elevada de Bergson es la conversión de la atención a la vida, para la que el arte juega un papel fundamental y en la que el conocimiento intuitivo es protagonista. La cuestión radica en «apartar la atención de una personalidad invertida en la practicidad de la vida cotidiana, y encontrar un movimiento que esté más plenamente integrado con nuestros sentimientos más profundos de conciencia»⁵¹⁴. La emoción estética –intuitiva– es este movimiento originario que surge cuando se presta una verdadera atención a la vida y que da cuenta de la necesidad que acusa Bergson por cultivar la sensibilidad para penetrar cada vez más en lo real.

⁵¹² T. E. HULME, «Bergson's Theory of Art», 200-201.

⁵¹³ *Ibid.*, 203.

⁵¹⁴ P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 73.

C) El objeto del arte

Una vez que hemos hablado de aquello que caracteriza a la experiencia estética y hemos puesto de manifiesto la naturaleza –a menudo superficialmente analizada, desde el punto de vista bergsoniano– del arte, nos preguntamos por el objeto artístico. En última instancia, nos interesan, en efecto, las convergencias que se puedan establecer entre el objeto del arte y el de la filosofía y, en este sentido, las aportaciones mutuas que ambas disciplinas se pueden hacer en lo que concierne al conocimiento de la realidad. Para Bergson el arte no tiene el papel de representar la realidad: «el arte tiene por objeto principal la producción de lo bello»⁵¹⁵. Pero ¿por qué? Comencemos preguntándonos qué concepto de belleza tiene Bergson:

«La belleza está en nosotros; es la emoción que sentimos en presencia de ciertos objetos. Es una cuestión de intuición y no de "discurso"; se dirige a la inteligencia solo a través de la sensibilidad»⁵¹⁶.

Si atendemos a que por bello Bergson entiende «la expresión o manifestación sensible de un pensamiento, de un sentimiento o de un esfuerzo»⁵¹⁷, comprendemos que el realismo que busca el filósofo no radica en *representar* de manera fidedigna las cosas, sino más bien en *expresar* la verdad que hay en ellas: «el arte puro no representa la realidad, sino la verdad, lo que es muy diferente»⁵¹⁸. La verdad, por su parte, se manifiesta necesariamente en la conciencia, esto es, en la duración intuita. En consecuencia,

⁵¹⁵ H. BERGSON, *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, 44.

⁵¹⁶ H. BERGSON, "Rapport sur «le sens de l'art» de P. Gaultier" (1906), en *Mélanges*, 683.

⁵¹⁷ H. BERGSON, *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, 44.

⁵¹⁸ *Ibid.*, 47.

cualquier expresión artística que manifieste lo verdadero no podrá ser aprehendida en términos analíticos, sino de modo intuitivo. El realismo no hace aquí referencia a la forma expresiva –a la figuración artística–, sino a la relación transparente entre la conciencia y su objeto último.

A lo largo de la obra de Bergson no hay ni un solo tratado dedicado por entero a la cuestión estética, a diferencia de lo que sucede con los temas de la moral y de la religión o del cuerpo y del alma. Sin embargo, además de en sus *Lecciones de estética* –pronunciadas en el instituto Clermont-Ferrand–, *Le rire: essai sur la signification du comique* es el lugar en el que el filósofo se pronuncia de manera más explícita con respecto al objeto del arte. En él, Bergson elabora casi un manifiesto sobre una serie de cuestiones que luego no terminará de desarrollar en el resto de su obra. Por un lado, como apuntábamos al hablar sobre las diferencias entre el arte y la filosofía, el artista es aquel que desvela, que aparta el velo de las cosas⁵¹⁹. Pero ¿en qué consiste este velo y por qué es necesario apartarlo? Ese velo se encuentra entre la naturaleza y nosotros o, más bien, «entre nosotros y nuestra propia conciencia»⁵²⁰. La vida consiste, la mayor parte del tiempo, en actuar, en llevar a cabo las tareas cotidianas que posibilitan la propia vida; «vivir es no aceptar de los objetos más que la impresión útil para responder con reacciones adecuadas»⁵²¹. Esa es la relación común y cotidiana con las cosas, que se desarrolla habitualmente en el plano práctico. Por lo tanto, el conocimiento general de las cosas y de uno mismo suele ser superficial y ciertamente vago y, cuando adquiere precisión, lo hace en los términos de la ciencia, en términos cuantitativos, que nada dicen de la esencia de las cosas sino más bien de su traducción a símbolos convencionales. «Así pues mis sentidos y mi conciencia no me proporcionan de la realidad más que una simplificación práctica»⁵²². Lo inútil es desechado y se acentúan las semejanzas en pro de una previsión

⁵¹⁹ Esta afirmación tiene claras resonancias heideggerianas: «la belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento». M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, 97.

⁵²⁰ H. BERGSON, *Le rire*, 115.

⁵²¹ *Id.*

⁵²² *Ibid.*, 116.

que oriente a la acción. Percibimos la realidad etiquetándola y clasificándola en categorías generales que nos permitan sacar partido de ella, lo cual nos aleja de la particularidad de las cosas. «La *individualidad* de las cosas se nos escapa siempre que no nos es materialmente útil percibirla»⁵²³. Es esta individualidad, precisamente, lo que capta el arte. Es esta individualidad la que queda velada en la experiencia ordinaria. No captamos ya el rasgo en cuanto que rasgo como es en sí, sino en lo que tiene de común con otros rasgos. Percibimos las generalidades antes que las particularidades porque nuestra mente, en su ejercer cotidiano, está orientada a la acción útil. «En fin, en una palabra, diremos que no vemos las cosas mismas; nos limitamos, la mayor parte de las veces, a leer las etiquetas pegadas a ellas»⁵²⁴. Son estas etiquetas las que elaboramos y manejamos gracias al lenguaje convencional. Los matices se pierden en las generalidades entre las que nos movemos. La palabra corriente es el velo. La palabra desvinculada de la particularidad original de aquello a lo que se refiere y dirigida a lo útil opaca nuestro mundo interior:

«No aprehendemos de nuestros sentimientos más que su aspecto impersonal, aquel que el lenguaje ha podido clasificar de una vez por todas porque, más o menos, en las mismas condiciones es el mismo para todos los hombres. Así, hasta en nuestro propio individuo la individualidad se nos escapa»⁵²⁵.

Es lo que sucede cuando alguien a quien le es completamente ajena la expresión artística trata de comunicar alguna experiencia del espíritu: carece de recursos y se halla en dificultades para transmitir aquello que intuye de manera interna. Esto ocurre por dos motivos que ya apuntamos: porque la intuición no es fácilmente comunicable y porque el lenguaje convencional es limitado y no responde a la naturaleza del espíritu. Pero la

⁵²³ H. BERGSON, *Le rire*, 116.

⁵²⁴ *Ibid.*, 117.

⁵²⁵ *Ibid.*, 117-118.

palabra puede ser velo y también vehículo hacia la cosa en sí. Esa capacidad la posee la palabra poética que nos ofrece el artista:

«Vivimos en una zona intermedia entre las cosas y nosotros, exteriormente a las cosas, exteriormente también a nosotros mismos. Pero, de cuando en cuando, por distracción, la naturaleza concibe almas desapegadas de la vida»⁵²⁶.

Se entiende aquí que Bergson hace referencia al desapego –desvinculado de los fines pragmáticos– propio de los artistas que, de hecho, se encuentran mucho más conectados con lo vital que el hombre corriente. Ese desapego es natural y no forzado y es el que el filósofo tratará de imitar. Para Bergson, cada artista experimenta ese desapego de una forma únicamente parcial: «el velo lo ha levantado [la naturaleza] accidentalmente y por un solo costado. Solamente en una dirección se ha olvidado de atar la percepción a la necesidad»⁵²⁷. Esto quiere decir que los artistas, dependiendo de a qué arte se consagren, gozan de una percepción desinteresada en algunos de sus sentidos. A través de ese ámbito, que coincide con su medio expresivo, el artista nos revela la naturaleza. Pero, de entre todas las artes, Bergson considera que la poesía es –junto con la música– la más rica y capaz de expresar más cosas y matices⁵²⁸. El lenguaje poético es la posibilidad expresiva del conocimiento.

Sin embargo, nos preguntamos cómo procede el artista para transmitir ese conocimiento. Ya que no hace *representaciones* –propias de los conceptos–, ¿cómo expresa la vida interior y exterior que, tras ser intuita, es para Bergson incomunicable? Profundizaremos en ello más adelante. Por el momento nos interesa señalar que el método del artista es la

⁵²⁶ *Ibid.*, 118.

⁵²⁷ *Ibid.*, 118-119.

⁵²⁸ Cf. H. BERGSON, *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, 45.

sugestión. El artista no nos presenta una traducción de lo que ha visto, sino que nos invita a hacer una experiencia interior de aquello que ha vivido. «[Los artistas] nos sugieren cosas que el lenguaje no estaba hecho para expresar»⁵²⁹. A través de la palabra captan lo que trasciende a la palabra:

«Y, de esta forma, nos llevarán a estremecer algo que, en el fondo de nosotros, esperaba el momento de vibrar. [...] El arte no tiene otro objeto que el de apartar los símbolos pragmáticamente útiles, las generalidades convencionales y socialmente aceptadas, todo aquello que, en suma, nos oculta la realidad, para colocarnos cara a cara frente a la realidad misma»⁵³⁰.

El artista es el auténtico realista, es el que nos proporciona una experiencia más verdadera e intensa de las cosas, una visión más directa de lo real. Pero este realismo implica cierto idealismo, si nos ceñimos al sentido y la relación que les otorga a ambos Bergson en *Le rire*:

«Ciertamente, el arte no es sino una visión más directa de la realidad. Pero esta pureza de la percepción implica una ruptura con la convención útil, un desinterés innato y especialmente localizado del sentido o de la consciencia, en suma, una cierta inmaterialidad de la vida, que es lo que siempre se ha llamado idealismo. De modo que podría decirse, sin jugar en absoluto con el sentido de las palabras, que hay realismo en la obra cuando hay idealismo en

⁵²⁹ H. BERGSON, *Le rire*, 119-120.

⁵³⁰ *Ibid.*, 120.

el alma, y que solo a fuerza de idealidad se retoma el contacto con la realidad»⁵³¹.

Con estas afirmaciones y, siendo algo propio en su filosofía, Bergson replantea y reformula las distinciones –normalmente polarizadas– entre las que se suele dividir esta disciplina.

A lo largo de los siguientes epígrafes desarrollaremos detalladamente –según el particular dualismo que atraviesa la filosofía bergsoniana– cada uno de los aspectos que hemos ido señalando: a qué orden pertenece el arte, qué es lo individual en este ámbito, en qué modo hay revelación y sugestión en la experiencia estética, cómo se relacionan lo bello y lo verdadero en el arte, por qué es paradójica la expresión artística, qué clase de intuición particular se da en la experiencia estética y cómo todo lo expuesto anteriormente nos ayuda a comprender en qué consiste la aspiración última del pensamiento de Bergson: la atención a la vida.

5.11 El orden del arte

Basándonos en la distinción bergsoniana entre orden geométrico y orden vital, y habiendo mostrado que el ámbito del arte pertenece a este segundo⁵³², nos apoyaremos en las investigaciones de Ruth Lorand, expuestas en su artículo “Bergson’s concept of art”⁵³³

⁵³¹ *Ibid.*, 120-121.

⁵³² Ver 4.6 *El dualismo en la filosofía de Bergson*.

⁵³³ Cf. R. LORAND, «Bergson’s concept of art». Para una profundización más exhaustiva en las investigaciones de la autora: Cf. R. LORAND, *Aesthetic order: a philosophy of order, beauty and art*, London ; New York, Routledge, 2000.

para derivar de las características de este orden vital las implicaciones que llevan consigo las obras de arte. De esta manera, continuamos con el objetivo de ahondar en la naturaleza de la obra artística desde la propuesta filosófica bergsoniana. Recapitulemos previamente las características más generales del orden vital en contraposición con el orden geométrico. A él pertenecen el arte y la metafísica –al contrario que la ciencia–, el mundo del espíritu y de lo vivo –a diferencia de la materia inerte–, todo lo relativo a la dimensión temporal o *durée* –en oposición a lo espacial–, lo cualitativo y no lo cuantitativo, lo individual y no las categorías generales, la categoría de libertad –en contraposición a lo determinado–, etc.

En primer lugar, enmarcamos en la perspectiva del orden vital el hecho de que el espíritu atraviesa la materia y se encarna en ella cuando el artista crea una obra de arte. En este sentido, idea y materia son inseparables –únicamente separables en el plano de la abstracción– porque generan simultáneamente algo nuevo. «El producto final –“la cosa”– no es una mera implementación de una idea preexistente»⁵³⁴. Defendemos aquí nuestra postura de que la obra de arte no puede consistir en la simple materialización de un concepto y, en este sentido, en una traducción de ella a elementos materiales. En una verdadera obra de arte la materia no es un recubrimiento ornamental de la idea, sino que ambas están integradas la una en la otra. La creación es una conjunción orgánica –desarrollada en el tiempo– de materia y forma: «¡como si la cosa y la idea de la cosa, su realidad y su posibilidad, no fueran creadas a la vez cuando se trata de una forma verdaderamente nueva, inventada por el arte o la naturaleza!»⁵³⁵. La cosa y la idea de la cosa son creadas a la vez por el artista. Las dos se encuentran insertas en el tiempo, puesto que nacen de una misma intuición que se va desplegando en el horizonte temporal de la conciencia. El artista no fuerza la materia imponiéndole una idea, sino que “escucha a la materia”, la respeta y se deja inspirar por ella. O lo que es lo mismo, el arte siempre parte de una realidad previamente experimentada y la dota de una forma nueva que desvela

⁵³⁴ R. LORAND, «Bergson's concept of art», 405.

⁵³⁵ H. BERGSON, "Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai", en *La pensée et le mouvant*, 14.

algo que ya estaba implícito en ella. Desde este presupuesto, entendemos que «no toda composición es una obra maestra»⁵³⁶.

Gracias a concebir la obra de arte dentro del orden vital, otro hecho que ya hemos observado es que la obra tiene una entidad propia, lo que viene a significar que está acabada en sí misma. «Cuando nos enfrentamos a ella, sabemos que es correcta, aunque no podamos preverla antes de experimentarla realmente»⁵³⁷. No podemos anticipar esta experiencia. Tenemos la certeza –intuición– de estar ante un objeto perfecto, autosuficiente y autónomo, que cobra sentido pleno una vez que está hecho, que posee unos límites naturales. Podremos, en todo caso, reducir la obra de arte a una concatenación de hechos y elementos ensamblados, una concatenación susceptible de ser representada sistemáticamente. Pero esta reconstrucción artificial –esta explicación puramente conceptual– del proceso creativo es posible solo cuando dicho proceso ya ha finalizado, como sucede, para Bergson, con cualquier acto libre: es una expresión de todo el espíritu, de toda nuestra *durée*. La obra de arte es, por tanto, el fruto de un acto verdaderamente libre. Es, de hecho, «el principal paradigma de [...] un orden que no permite predicciones»⁵³⁸. La antes mencionada reconstrucción artificial que se remonta al origen de la obra de arte –y que trata de explicarla– no puede agotar su naturaleza porque no puede ser enteramente fiel al contenido de la experiencia estética. Para llevar a cabo dicha reconstrucción, el puro intelecto necesitaría detenerse y congelar el proceso creativo. Solo de esta manera, de hecho, puede representárselo. Sin embargo, esta toma de distancia –que es una especie de fotografía–, no aborda la obra *en* la experiencia, sino que sale fuera del tiempo, sobrevolándola y, por lo tanto, ya no la concibe dentro del orden vital que le es propio: salta forzosamente al orden geométrico. De esta manera, se pierde de vista la naturaleza dinámica de la que nace y en la que acontece la obra:

⁵³⁶ R. LORAND, «Bergson's concept of art», 413.

⁵³⁷ *Ibid.*, 405.

⁵³⁸ *Ibid.*, 404.

«Una obra de arte puede ser analizada por el intelecto, pero el resultado es una lista de hechos, piezas de información fracturadas que no logran explicar lo que hace que una obra de arte funcione. La comprensión intelectual es, por tanto, limitada; no puede reconstruir lo vivo y mucho menos captar su vitalidad»⁵³⁹.

El análisis intelectual es, entonces, un intento de reconstruir esa experiencia estética extrapolándola a un orden que no le es propio. Por todo ello, afirmamos, una vez más, que la experiencia estética es eminentemente intuitiva; solo la intuición capta la dimensión cualitativa de la obra de arte, solo ella se amolda a las articulaciones vitales de esta, porque la aborda en el plano de la experiencia y no en el de la teoría.

En cuanto que pertenece al orden vital y en virtud de su dimensión material, una obra de arte es sensible al cambio, al contexto: «el orden vital es sensible»⁵⁴⁰. Esta experiencia originaria que pretendemos reclamar consiste en un encuentro concreto. Dado que el hombre no es un espíritu puro, sino que tiene que vérselas con el mundo de carne y hueso, se encuentra inserto en la corriente del tiempo y solo conoce en la medida en que tiene una experiencia *en cuerpo y alma* con el mundo: es la persona concreta la que conoce. De no ser así, de hecho, el arte no sería en absoluto necesario. El concepto es, pues, siempre un elaborado a posteriori, parte siempre de una experiencia y tiene que vérselas con ella para auto-verificarse continuamente –términos bergsonianos, debe ser *flexible*–. Solo puede consistir en una idea preexistente en cuanto que provisoria. «Una idea es “eterna” e indiferente a sus instancias»⁵⁴¹, mientras que una obra de arte solo puede ser concreta y particular. Por eso la verdadera relación con ella se da dentro de la experiencia y no por su traducción conceptual. Esto no significa que de la experiencia estética no

⁵³⁹ R. LORAND, «Bergson's concept of art», 407-408.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, 406.

⁵⁴¹ *Id.*

pueda nacer una reflexión, sino que dicha reflexión se da por sobreabundancia en la experiencia con la obra de arte: no es algo a lo que esta se pueda reducir.

A modo conclusivo, podríamos decir que la noción de misterio pertenece al orden vital y que la creación artística, en cuanto que acto libre, encierra en sí misma un misterio. De la misma manera que «no descifraremos a Dios en el parpadeo de las estrellas (aunque el cielo estrellado, a su manera, "habla" de la gloria divina), tampoco se descifra el genio en la escritura»⁵⁴² y nunca descifraremos al artista en su obra, nacida de toda su corriente de conciencia, de toda su personalidad, de toda su *durée*: «la vitalidad de la vida es radicalmente inasible»⁵⁴³ y no es un problema a resolver, sino un misterio a experimentar.

5.12 Lo individual en el arte

Hemos hablado, en repetidas ocasiones, de que la intuición capta lo individual de la realidad. Veamos con más profundidad a qué se refiere Bergson con *lo individual* y cómo se relaciona dicha individualidad con lo universal en el arte:

«El principio de individuación es la llave necesaria para descubrir en el pensamiento de Bergson una auténtica metafísica del arte, que se desprende de la filosofía primera que fundó Aristóteles cuando consideró como substancia primera o primordial a la individual. Razón por la cual

⁵⁴² V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 78.

⁵⁴³ *Id.*

denominamos la intuición primaria de la *durée* con el nombre de intuición primera»⁵⁴⁴.

Lo individual es lo conocido por la facultad intuitiva y, en cuanto que tal, lo que conocemos siempre en primera instancia, lo que distinguimos del tejido de lo real, lo que posteriormente podemos nombrar y de lo que podemos hacer abstracción. Por tanto, el primer posarse de la conciencia –*durée*– sobre las cosas es una constatación de individuos, de realidades *en sí*. Nos preguntamos qué es aquello que fundamenta esta individuación para Bergson.

En primer lugar, la individualidad hace referencia a la irrepetibilidad de un existente singular. En el caso de la creación artística:

«El arte siempre aspira a lo individual. Lo que el pintor fija sobre el lienzo es lo que ha visto en un determinado lugar, un determinado día, a una determinada hora, con colores que no volverán a verse. Lo que canta el poeta es un estado de ánimo que fue suyo, solo suyo, y que nunca jamás volverá»⁵⁴⁵.

El artista busca expresar algo irrepetible, lo cual generalizamos forzosamente en el momento en que intentamos de nombrarlo. Un sentimiento o cualquier estado espiritual siempre es algo concreto que el artista trata de volver a evocar sirviéndose de su obra.

Por otro lado, del carácter individual de la obra de arte nos interesa su completitud y unidad. En este sentido, cuando abordamos el tema del orden del arte, hablamos de la perfección propia de la obra artística. A este respecto, dirá Vladimir Jankélévitch que «el

⁵⁴⁴ C. GOLCHER, «Bergson: metafísica del arte», 86.

⁵⁴⁵ H. BERGSON, *Le rire*, 123.

rasgo distintivo y verdaderamente inimitable de las cosas espirituales –organismos, obras de arte o estados de ánimo– es, pues, ser siempre completas, bastarse a sí mismas»⁵⁴⁶, a diferencia de lo que sucede con los cuerpos inertes y todo lo ajeno al mundo del espíritu. Las obras de arte están acabadas y, en la medida en que no necesitan de otro elemento externo a ellas para ser completas, podemos decir que poseen esa perfección propia. En cuanto que *son*, son *una*. En el momento en que se las descompone en partes, pierden su entidad e individualidad:

«La distinción entre parcial y total solo tiene sentido en el mundo de los cuerpos inertes. Estos, al subsistir fuera unos de otros, pueden considerarse siempre como partes de un conjunto mayor y tienen una relación totalmente externa con este conjunto: una relación topográfica»⁵⁴⁷.

Estas relaciones topográficas son propias del orden geométrico. El orden vital, al contrario, es el orden de las entidades individuales. La obra de arte es siempre una totalidad que, ontológicamente hablando, ya tiene sentido por sí misma, antes de formar parte de un conjunto. No se puede dividir lo genuinamente uno si no es mediante un ejercicio de abstracción, virtual e hipotético. Por ello, «no hay fragmentos de vida que se correspondan con fragmentos de materia, [...] no hay ningún paralelismo literal concebible, ninguna transposición yuxtapuesta. El poema siempre está más allá de su propio texto»⁵⁴⁸, nunca se identifica con las partes extra-partes.

Esta naturaleza individual de la obra nos lleva a preguntarnos en qué sentido podemos afirmar que el arte tiene un carácter universal. Como hemos dicho, los sentimientos expresados y evocados por el arte son concretos. Para Bergson, «que un sentimiento se

⁵⁴⁶ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 7.

⁵⁴⁷ *Id.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*, 8.

reconozca generalmente como verdadero no implica que sea un sentimiento general»⁵⁴⁹. La obra de arte salta de lo particular a lo universal en el momento en el que se la reconoce como verdadera, esto es, cuando se emite un juicio general sobre el objeto particular. «La sinceridad es comunicativa. Lo que el artista ha visto, no hay duda, no lo volveremos a ver, al menos no del todo igual; pero si ha visto de veras, el esfuerzo hecho por apartar el velo se nos impondrá como modelo a imitar»⁵⁵⁰. De la experiencia estética nace un juicio y de este juicio brota la moral. Lo concreto siempre está en el origen. La obra, en cuanto que verdadera, tiene la capacidad de transformar el espíritu:

«Cuanto más grande sea la obra y más profunda la verdad que deja entrever, tanto más cabrá esperar del efecto, aunque tanto más tenderá también a devenir universal. La universalidad está entonces aquí en el efecto producido y no en la causa»⁵⁵¹.

En consecuencia, la obra de arte se experimenta como individual en su dimensión de causa, pero como universal por sus efectos. O, más bien, por el juicio que se hace sobre ellos, ya que el impacto que pueda tener una obra es siempre personal: «la experiencia estética solo alcanza lo individual»⁵⁵².

Por todo ello, diremos que todos podemos reconocer potencialmente la verdad a partir de la experiencia, pero nuestra sensibilidad no suele estar suficientemente afinada para hacerlo. Debemos educarla –y esto atañe a la misión y vocación del artista– hacia «una forma individual de mirar las cosas»⁵⁵³, hacia esta *atención a la vida* que es el propósito

⁵⁴⁹ H. BERGSON, *Le rire*, 124.

⁵⁵⁰ *Id.*

⁵⁵¹ *Ibid.*, 125.

⁵⁵² T. E. HULME, «Bergson's Theory of Art», 192.

⁵⁵³ *Ibid.*, 194.

último de la filosofía bergsoniana. Atender a lo individual es “romper el velo” para descubrir eso que, antes de ser desentrañado por el artista, nos era desconocido desde nuestra percepción ordinaria. Mirar las cosas en su individualidad única, sin reducirlas a generalidades, es una actitud vital; es la actitud natural del artista que trata de no caer en las categorías de lo convencional. Desde esta comprensión de la individualidad de las realidades espirituales –entre ellas las obras artísticas– intentaremos ahora desarrollar en qué consiste la naturaleza reveladora del arte.

5.13 El arte como revelación

Señalamos, al inicio de esta investigación, que en *Le rire* Bergson se pronuncia sobre el carácter revelador del arte: «entre la naturaleza y nosotros, ¿qué digo?, entre nosotros y nuestra propia consciencia se interpone un velo; un velo espeso para el común de los hombres, un velo ligero, casi transparente, para el artista y el poeta»⁵⁵⁴. El arte es manifestativo porque desoculta y nos pone cara a cara frente a la realidad misma. Ahora bien, indagemos, con mayor precisión, en las siguientes cuestiones: cuál es ese velo que el artista pretende levantar y en qué consiste levantarlo, qué se esconde tras él y, por último, por qué el artista es un modelo a imitar.

Si tuviéramos una visión directa de las cosas, el arte no sería en absoluto necesario, ya que el arte hace ver lo que ordinariamente no sabemos ver. El proceder rutinario de nuestro estar en el mundo suele ocultarnos *lo que es*. El artista, sin embargo, tiene de forma natural una mayor sensibilidad y, a la que nos invita con su obra. «Los sentidos y la conciencia no están, por principio, atentos a la riqueza infinita de la realidad. La experiencia del arte muestra que es necesaria la labor del artista»⁵⁵⁵. El espesor de lo

⁵⁵⁴ H. BERGSON, *Le rire*, 115.

⁵⁵⁵ H. BERGSON, "La perception du changement", en *La pensée et le mouvant*, 149.

concreto se nos escapa y pasamos por alto su carácter único, original y conmovedor. Esta es la realidad pura para Bergson, la realidad viva en la que solo puede penetrar nuestro espíritu y que, dado que está viva, cambia constantemente. Esta realidad pura es lo verdaderamente substancial y cada inmersión en ella es siempre un nuevo sumergirse. Bergson aboga por «pensar la realidad en su movilidad esencial [...] solo la intuición permite alcanzar la realidad. [Esta] visión más profunda y directa de la realidad, está emparentada con el arte»⁵⁵⁶. En este sentido, el artista nunca da todo por sabido, sino que está despierto ante lo que acontece y trata de brindarnos su experiencia. Por otro lado, *lo en sí* que nos encontramos es *lo que es* tanto fuera como dentro de nosotros. Con el artista, el hombre está llamado a «encontrarse a sí mismo y, en sí mismo, la realidad»⁵⁵⁷. En la medida en que tenemos una intuición de nuestros propios estados de conciencia podemos conocer las cosas, ya que el mundo se manifiesta para nosotros en el horizonte de la conciencia. «Lo que el arte puede traer a nuestra atención es el horizonte constitutivo de la experiencia real»⁵⁵⁸, de la singularidad de las cosas. Esto no es otra cosa que el ser mismo en cuanto que conocido por nosotros, en nuestra duración, *lo que es*: «el artista descubre seres que tienen un valor propio, su propia autonomía y su propia dignidad»⁵⁵⁹. Paradójicamente, aunque creadores, no hacen ninguna invención innecesaria sobre el ser, no le añaden nada gratuitamente, simplemente lo revelan. Las formas de las que se sirve el artista son liberadoras y flexibles –no son formas encapsulantes– y con ellas tocamos el fondo del ser, de todo lo que es. «La belleza [que el artista produce] no podrá ser ya la Idea viviente encerrada en las Formas. Lo absoluto del ser, es cierto, podrá ser captado, en el fondo de la intuición, de otra manera...»⁵⁶⁰. El artista revela el ser de las cosas en cada una de sus articulaciones únicas, en toda su concreción, porque puede ver, en la realidad cambiante, los rasgos característicos de cada ente, su ser sin añadiduras, en su

⁵⁵⁶ M. BARLOW, *El pensamiento de Bergson*, 89.

⁵⁵⁷ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 105.

⁵⁵⁸ A. LEFEBVRE – N. F. SCHOTT, «Introduction», en A. LEFEBVRE – N. F. SCHOTT (Eds.), *Interpreting Bergson*, 7.

⁵⁵⁹ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 134.

⁵⁶⁰ R. BAYER, «L'Esthétique de Bergson», 305.

simplicidad. Todo esto se esconde tras el velo y por ello decimos que el arte es una aproximación diferente, pero más auténtica, a la realidad.

¿Qué es ese velo que al artista le resulta tan liviano y que a nosotros nos opaca en nuestro estar cotidiano en el mundo? Ya ha quedado claro que los conceptos rígidos orientados al mundo práctico nos ofrecen una traducción menos fidedigna de lo real. Sin embargo, ¿por qué el artista no está necesariamente sujeto a ellos? El arte, en lo que concierne a su fin último y a su condición necesaria, es el paradigma de la independencia frente a lo pragmático. El velo son todas aquellas máscaras que «el esfuerzo del genio se encargará, sin duda, de apartar»⁵⁶¹ y bajo cuya pobreza yace la realidad concreta de la que hablamos. El velo es la apariencia de las abstracciones nacidas de los intereses de la acción. El artista obra antes de cualquier operación: «sin el arte, de hecho, no sabríamos, nunca habríamos sabido que existe lo real, más allá, fuera de la desfiguración conceptual, de la espacialización que vacía toda substancialidad»⁵⁶². El velo es esta desfiguración que resulta de pegar las ideas, como si de etiquetas se trataran, a las cosas, para no moverlas ya más. Esas ideas no están solo pegadas a las cosas, sino también a nuestra visión. Sin embargo, «existe el potencial [...] para ver más, para ir más allá (o por debajo) del marco de utilidad que engendró [nuestra visión malacostumbrada]. Para ello, la visión debe ser más que acción; debe ser también memoria y creación»⁵⁶³. Esta nueva visión es la que caracteriza la acción del artista. La actitud pragmática deja un plano de residuos en la superficie de la experiencia que nos impide ver el fondo. La belleza prescinde, por esencia, de esta dimensión. La belleza, que está constituida de todo lo inútil y tiende a nutrirse de ello, se despoja de lo que le estorba para permanecer lo que es. A este respecto, Jankélévitch se refiere a ella –en términos de Schelling– como “tautegórica”:

⁵⁶¹ *Ibid.*, 257.

⁵⁶² J.-M. LE LANNOU, «Voir les choses mêmes, art et philosophie selon Bergson», 62.

⁵⁶³ A. AL-SAJI, «Life as Vision: Bergson and the Future of Seeing Differently», en M. R. KELLY (Ed.), *Bergson and Phenomenology*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, 148-173: 148.

«La belleza es "tautegórica". El arte es desinteresado –lo que significa, en primer lugar, que el arte no reduce el universo a la función miserable e instrumental que le imponen las segundas intenciones del intelecto utilitario– . [...] El universo se enriquece con todas las cosas que no sirven para nada, cosas cuyos poderes naturales podemos entonces descubrir»⁵⁶⁴.

Las segundas intenciones son lo que la lógica ha llamado tradicionalmente “conceptos” y que, para Bergson, son las ideas rígidas que dejamos pegadas a las cosas. Son representaciones que debemos abolir si queremos –con el artista– llevar a cabo una restitución de lo real y tener un conocimiento directo de ello. Para lograr esta abolición el artista cumple su función principal: «desafía e interrumpe el reinado de lo pragmático. Más concretamente, libera la mirada de las necesidades de la acción. [...] Deja que lo real se presente en su obra»⁵⁶⁵ aunque, en verdad y a pesar de que no lo veamos, ya está dado de antemano en la experiencia. El artista no es presa de las relaciones externas, sino que alcanza lo más íntimo de la realidad, su forma interna y directa. Por lo tanto, para acercarse a las cosas es necesario que primero haya un distanciamiento. La “distracción” propia del artista se entiende entonces como una auténtica atracción al mundo. “Restituir la realidad” es restituir nuestra forma de percibirla. Esta es la vocación del artista en cuanto que persona y, por ello, nos tiende su mano en esa labor. El arte, en suma, «nos devuelve, por una sustracción decisiva, la “pureza de la percepción”»⁵⁶⁶, una percepción en la que la memoria –*durée*– se posa toda entera sobre las cosas mismas, revelándolas. Esta percepción a la que aspiramos «es estética de la misma manera en que es real: en el juego de las diferencias [que muestra] y por la discriminación cualitativa [que hace]. [Porque] manifestar lo único es la esencia del arte y del mundo»⁵⁶⁷.

⁵⁶⁴ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 134.

⁵⁶⁵ J.-M. LE LANNOU, «Voir les choses mêmes, art et philosophie selon Bergson», 64.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 66.

⁵⁶⁷ R. BAYER, «L’Esthétique de Bergson», 249.

El artista es un modelo a imitar porque nosotros estamos llamados a esa actitud: nuestra relación con el mundo es más plena cuanto más impregnada está del ser de las cosas. El verdadero arte, insistimos, «es siempre revelación, pero al modo de una experiencia»⁵⁶⁸. Esta es la experiencia paradigmática. La experiencia en la que se da una plena atención a la vida, que se olvida de los prejuicios y de las convenciones, que *toca* las cosas y que no se alimenta de una mera descripción de ellas. El artista es un referente porque «encuentra su verdad en el registro más “simple” de lo dado»⁵⁶⁹. Esta “simplicidad” la entendemos como una sana ingenuidad. En este sentido el artista se asemeja al niño que, colmado de asombro, tiene la mirada abierta ante el mundo y una gran capacidad de admiración. Esta espontaneidad y frescura es algo que el hombre corriente tiene que reconquistar a través de la reeducación de su sensibilidad por medio de la experiencia estética con las obras de arte. Asimismo, la atención a la vida requiere de una ignorancia que debe aprender el filósofo, quien frecuentemente pierde esa inocencia de la vida que resulta imprescindible para la observación –que al artista le es natural–. Esta «ignorancia aprendida no sería más que una profunda ingenuidad de la mente y de los sentidos, un *tête-à-tête* con lo inmediato. Eso es lo que nos pide la filosofía de Bergson»⁵⁷⁰. Levantar el velo es, pues, recuperar la inocencia y la capacidad de asombro, no dar las cosas por hecho, no “sabérselas ya”, porque este *pre-juicio* nos impide verlas en sí mismas y por sí mismas. El arte es revelador en la medida en que restituye nuestro yo primigenio, el que es capaz de un estupor penetrante –que no paralizante– ante el grosor del tejido de lo vital. El arte es revelador porque nos ayuda a ampliar nuestra facultad perceptiva, a darle profundidad, destruyendo toda mediación ocultante para acceder a la realidad pura de lo concreto. A lo largo de toda su filosofía, Bergson ha buscado este «fortalecimiento de la atención, [precisamente] como aquel por medio del cual el arte muestra el mundo como nunca fue visto antes»⁵⁷¹. Para provocar en nosotros esta conversión de la atención, el artista nos la

⁵⁶⁸ *Ibid.*, 305.

⁵⁶⁹ J.-M. LE LANNOU, «Voir les choses mêmes, art et philosophie selon Bergson», 67.

⁵⁷⁰ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 105.

⁵⁷¹ H. JACOBS – T. PERRI, «Intuition and Freedom: Bergson, Husserl and the Movement of Philosophy», en M. R. KELLY (Ed.), *Bergson and Phenomenology*: 107.

va a sugerir mediante una experiencia, la estética, que no nos comunica una idea de lo que las cosas son, sino que transforma la forma en la que estamos ante ellas.

5.14 El arte como sugestión

Cuando se refiere al impacto del arte en nosotros, Bergson a menudo habla de una especie de sugestión, de un movimiento que consiguen provocar en nosotros los artistas que

«bajo las mil acciones incipientes que dibujan exteriormente un sentimiento, detrás de la palabra banal y social que expresa y envuelve un estado de ánimo individual, es el sentimiento, es el estado de ánimo que van a buscar, simple y puro. Y para inducirnos a hacer el mismo esfuerzo en nosotros mismos, tratarán de hacernos ver algo de lo que ellos han visto: mediante arreglos rítmicos de palabras, que así logran organizarse juntas y animarse con una vida original, nos dicen, o más bien nos sugieren, cosas que el lenguaje no estaba hecho para expresar. Otros profundizarán aún más. Por debajo de estas alegrías y tristezas que pueden, en última instancia, traducirse en palabras, captarán algo que no tiene nada de común con las palabras, ciertos ritmos de vida y de respiración que son más interiores al hombre que sus sentimientos más íntimos, pues son la ley viva, que varía con cada persona, de su depresión y de su exaltación, de sus lamentos y de sus esperanzas. Liberando, acentuando esta música, la impondrán a nuestra atención; harán que nos integremos involuntariamente en ella, como transeúntes que entran en un

baile. Y al hacerlo, nos llevarán a estremecer algo que, en el fondo de nosotros, esperaba el momento de vibrar»⁵⁷².

Los artistas nos inducen a un estado: con sus obras, nos quieren introducir en el esfuerzo penoso de intuición que ellos mismos llevan a cabo para adentrarse en la realidad de las cosas. El arte, desde este planteamiento, no consiste tanto en una reproducción de la realidad, sino en una reproducción de la experiencia de lo real que ha tenido el artista, esta vez en nosotros, por medio de una experiencia estética. ¿Cómo se lleva a cabo este proceso de sugestión? En un primer momento, el artista debe hacer un ejercicio de introspección de su propia duración. Si, según Bergson, toda creación nace de la personalidad entera de quien la realiza, el artista debe tener un profundo conocimiento de su mundo interior. «La vida solo se puede comunicar a través de la vida: si los personajes que crea el poeta nos dan la impresión de la vida, es que ellos son el poeta mismo, el poeta profundiza en sí mismo por un esfuerzo de observación interior»⁵⁷³. Cuando ha tenido un conocimiento tan directo de su conciencia, el artista quiere comunicarla y la única forma de hacerlo del modo más fiel es induciéndonos a esos estados por un poder de sugestión: «el arte viene a imprimir sentimientos en nosotros más que a expresarlos»⁵⁷⁴. Para ello, va a llevar a cabo una especie de transfiguración de la idea –que fue brotó en su mente por la captación de estos estados internos– en una intuición que nosotros podamos aprehender. Esta transfiguración de la idea en intuición no es una traducción exacta. Así, «habiendo transformado la concepción ficticia [y provisional] en intuición realizada, nos hace coincidir por fin con una duración»⁵⁷⁵, la suya. Pero ¿cómo se transforma esta concepción? Mediante el ritmo. Para Bergson, los ritmos de la composición artística –de cualquier composición– captan e inducen a experimentar los ritmos de la vida. No en

⁵⁷² H. BERGSON, *Le rire*, 119-120.

⁵⁷³ R. BAYER, «L'Esthétique de Bergson», 283.

⁵⁷⁴ F. WORMS, «L'art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d'un moment historique», 156.

⁵⁷⁵ R. BAYER, «L'Esthétique de Bergson», 284.

vano la dimensión de lo espiritual es para él la duración y no el espacio. Lo moviente se transmite por lo moviente y lo substancial del ser es el estar durando. La misión del artista no es “capturar” esto en una obra, sino permitir que se manifieste vivamente: «el artista se convierte en el maestro de los ritmos, en el maestro del tiempo, que posee así lo esencial. Entre los ritmos, el alma capturada entonces simpatiza»⁵⁷⁶. Por lo tanto, «el fruto de la intuición es siempre lo *vivido*, es decir, la duración»⁵⁷⁷.

Pero no olvidemos que el artista trabaja *genialmente* con la materia, la reconfigura y le otorga un orden nuevo, un orden gobernado por ese ritmo. Él eleva la materia al plano del espíritu insuflándole un orden vital en el que pueda moverse libremente.

«Cuando un poeta me recita sus versos, puedo interesarme tanto en ellos que penetre en su pensamiento, me introduzca en sus sentimientos y reviva el estado simple que ha esparcido en frases y en palabras. Simpatizo entonces con su inspiración, la sigo con un movimiento continuo que es, como la inspiración misma, un acto indivisible»⁵⁷⁸.

Simpatizamos con la inspiración que había captado el artista en ese esfuerzo introspectivo. Esta *inspiración* no es otra cosa que el acto simple de intuición de la *durée*. Por su parte, el esparcimiento en frases y palabras, en materia, en lo espacial, es el despliegue rítmico que nos permitirá experimentarla cuando lo recorramos, cuando lo vivamos. Recordemos que, cuando nos dispusimos a investigar en qué consistía la intuición para Bergson⁵⁷⁹, veíamos que la definía como la «simpatía por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por lo

⁵⁷⁶ R. BAYER, «L'Esthétique de Bergson», 284.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, 283.

⁵⁷⁸ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, 210.

⁵⁷⁹ Ver 4.8 *Simpatía e intuición*.

tanto de inexpresable»⁵⁸⁰. Entonces vimos qué hacía posible, a nivel gnoseológico, esta coincidencia. Ahora, al abordar la sugestión, podemos comprender que esta es el proceso por el cual el artista suscita en nosotros la simpatía gracias a la que el acto intuitivo tiene lugar. Vimos cómo nuestra conciencia traspasaba sus propias barreras al penetrar en el mundo y ahora vemos cómo el artista rompe esas barreras para nosotros en sentido inverso.

Con respecto a todos estos procesos, lo más interesante del planteamiento estético bergsoniano es, sin duda, la convivencia y compenetración de los dos órdenes – geométrico y vital–, que llega a su máxima realización en el ámbito del arte. Paul Atkinson utiliza la *noción de fuerzas dinámicas* para referirse a este proceso de sugestión:

«La razón por la que [Bergson] argumenta que la música o la danza sugieren un sentimiento en lugar de expresarlo o denotarlo puede entenderse en parte a través de esta noción de fuerzas dinámicas. Solo después de sucumbir al movimiento particular de una obra, y a su juego de fuerzas no físicas, se puede evocar la emoción [estética]. El espectador o el oyente tienen que habitar la dirección del movimiento antes de poder sentirlo, y a través de este proceso de habitabilidad, los fenómenos superficiales trazados en un espacio físico se transforman en las intensidades de la experiencia vivida»⁵⁸¹.

Esta es la razón por la que el arte sugiere un movimiento en vez de simplemente expresarlo. Es necesario provocar la experiencia estética para preparar el espíritu a que vuelva la mirada hacia las cosas en sí y no hacia los símbolos de los que también se sirve el arte, aunque solo como medios y nunca como fines. El hecho por el que un fenómeno superficial se transforma en la intensidad de la experiencia vivida es lo que, desde la

⁵⁸⁰ H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 181.

⁵⁸¹ P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 76.

filosofía de Bergson, podemos entender por arte: la conjugación de los dos órdenes, la superación de un dualismo radical. Los datos externos que vienen a impactar en nuestra sensibilidad penetran de una forma particular –gracias a que están recompuestos artísticamente– en nuestra conciencia y nuestra mente entra, entonces, en ese proceso de habitabilidad del movimiento que el artista se esforzó por *re-transmitir*. «Para Bergson, el arte debería evocar los sentimientos más profundos y, por lo tanto, está alineado con el movimiento centrípeto que va desde la periferia de la sensación hasta el centro de la conciencia»⁵⁸², de lo externo a lo interno, del espacio a la duración. Esto significa que no hay una barrera ni un abismo entre lo extramental –para nosotros, e “intramental” para el artista– y el hecho de conocerlo: una comunicación de las intuiciones es posible, aunque no llegue nunca a ser del todo perfecta. «Este movimiento centrípeto de mayor interpenetración apuntala los argumentos posteriores [al *Essai sur les données immédiates de la conscience*] de Bergson sobre cómo el arte revela la *durée*»⁵⁸³. Gracias a la descripción del proceso de sugestión podemos afirmar algo nuevo sobre la experiencia estética: esta es un proceso centrípeto mediante el que las sensaciones provocadas por la obra del artista –gracias a la sugestión y no a la descripción– penetran en la conciencia del espectador por un esfuerzo de intuición que capta la *durée* que el propio artista pretendía transmitir, esto es, sus estados internos. El arte arroja luz sobre la propia conciencia al provocar una claridad con respecto a estos estados. Podemos afirmar entonces, con Bergson, que «el paso gradual de lo confuso a lo distinto es, pues, el proceso de sugestión por excelencia»⁵⁸⁴. El acto de evocación de los sentimientos más profundos es un camino hacia una visión más clara.

⁵⁸² P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 69.

⁵⁸³ *Id.*

⁵⁸⁴ H. BERGSON, *Le rire*, 46.

5.15 Relación entre lo bello y lo verdadero

Si para Bergson una gran obra de arte deja entrever la verdad⁵⁸⁵ y si «[la belleza] se dirige a la inteligencia solo a través de la sensibilidad»⁵⁸⁶, es pertinente que nos preguntemos qué relación se establece, para él, entre lo bello y lo verdadero.

En primer lugar, Bergson distingue lo bello de lo verdadero basándose en que lo primero es palpable por los sentidos en cuanto que se encarna en una forma sensible, mientras que lo segundo toma la forma de una abstracción del pensamiento: «la verdad reside en afirmaciones universales [...], la belleza siempre reside en un objeto individual y concreto»⁵⁸⁷. Además, lo bello se desvincula de toda consideración de utilidad. Sin embargo, durante el curso de estética impartido en el liceo Clermont-Ferrand, Bergson dice de lo bello que «está en nuestro espíritu y no en las cosas»⁵⁸⁸. ¿Cómo se relaciona ese carácter de concreto con el hecho de que lo bello esté en el espíritu si tenemos en cuenta que la experiencia que tenemos de él no puede ser una abstracción? Es más, para Bergson el «problema fundamental de la estética»⁵⁸⁹ consiste en saber en qué pueda consistir este trabajo del espíritu. Dado el análisis que venimos haciendo de la filosofía bergsoniana con respecto al problema del conocimiento, establecemos, como punto de partida, que este trabajo del espíritu hay que abordarlo desde una concepción de la *durée* como el horizonte de conciencia en que se manifiestan las cosas en cuanto que bellas. Es en la *durée* donde las cosas se hacen claras. Es aquí donde acontece una especie de iluminación, algo se hace patente en nuestra corriente de pensamiento. Veremos una vez

⁵⁸⁵ *Ibid.*, 125.

⁵⁸⁶ H. BERGSON, "Rapport sur «le sens de l'art» de P. Gaultier" (1906), en *Mélanges*, 683.

⁵⁸⁷ H. BERGSON, *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, 39.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, 40.

⁵⁸⁹ *Id.*

más, de la mano de Martin Heidegger, que este carácter epifánico se da precisamente en virtud de la belleza.

Que lo bello esté en el espíritu y no en las cosas nos lleva a pensar en la presencia o forma de la belleza como una experiencia o vivencia, pero no como una categoría o concepto, pues «reduciríamos el dominio de la belleza si la definiéramos simplemente como la expresión de una idea. [...] El hombre es a la vez sensibilidad inteligente y voluntad»⁵⁹⁰. Mediante una idea no podemos agotar la presencia de lo bello en el espíritu. Contra la irreductibilidad de lo bello al concepto y, por lo tanto, contra la postura formalista de la belleza ya hicimos una crítica⁵⁹¹. Lo que ahora nos interesa es ir un paso más allá: plantearnos si esta reducción tal vez es posible a causa de la estructura que vertebra la relación dinámica del ser humano con la realidad, en la que las facultades de sensibilidad, inteligencia y voluntad son, en última instancia, indisociables y, por lo tanto, tienen un papel –integradas unas en otras– en el horizonte de la *durée*.

Lo bello es aquello que place independientemente de la utilidad que pueda proporcionarnos el objeto de la experiencia estética. Aquí, Bergson está en línea con la hipótesis kantiana⁵⁹² desarrollada en la *Crítica del juicio*. ¿En qué consiste este placer en la filosofía bergsoniana? Hemos apuntado en numerosas ocasiones que la obra de arte es una forma en la que el espíritu se encarna en la materia. Esta materia, al ser atravesada por el espíritu, manifiesta un esfuerzo: «aplaudimos lo que se podría denominar la conquista del espíritu sobre las cosas»⁵⁹³. Atravesando la materia, el espíritu se ve reflejado en ella. Lo que nos causa placer –en función de la presencia de la naturaleza espiritual en la naturaleza material, es decir, de esa encarnación– es la realidad que, ahora, se nos aparece como bella. Lo que causa placer es el reconocimiento de ese impulso vital –*élan*– que necesita de la materia para revelarse, hacerse patente. «Por debajo del

⁵⁹⁰ H. BERGSON, *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, 41.

⁵⁹¹ Ver 5.7 *El lenguaje*.

⁵⁹² Ver 3.3.8 *Problemática y prospectiva en la Crítica del juicio*.

⁵⁹³ H. BERGSON, *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, 42.

sentimiento y la inteligencia, hay actividad, fuerza, esfuerzo. Por eso, el espectáculo de la fuerza puede provocar emoción estética»⁵⁹⁴. La obra de arte explicita aún más esta manifestación potente, poniendo la materia al servicio del espíritu. El arte, de hecho, «si entráramos en comunión directa con la realidad [...] sería superfluo»⁵⁹⁵ y su existencia completamente irrelevante e innecesaria. Así, si la intuición es la visión del espíritu por el espíritu, el arte es la manifestación esforzada del espíritu por la materia. En el arte la materia revela el espíritu, lo esencial que hay en él, *lo que es*. «El arte es un esfuerzo, realizado por almas privilegiadas, para deshacerse de esta actitud utilitaria, de las abstracciones que no nos convienen en la práctica, y ver las cosas en su pureza inmaculada, para enfrentarnos al mundo sin velo»⁵⁹⁶. A este respecto, es la propia experiencia estética, en cuanto que vivencia⁵⁹⁷, la que pone de relieve que la auténtica relación entre verdad y belleza no es esta que rechaza el arte. En tanto en cuanto cada obra de arte es única, revela –a través de una experiencia concreta– algún aspecto esencial y particular de la realidad. Esta revelación causa placer. En virtud de la validez universal de estas revelaciones afirmamos su carácter veritativo. Sin embargo, y aquí es donde queremos llegar, el arte solo puede convertirse en universal bajo la premisa del carácter único de cada obra particular, que invoca una experiencia estética concreta. En este sentido, la verdad acontece primeramente en la obra de arte. Las experiencias estéticas son ámbitos en los que se muestra de manera privilegiada que todo conocimiento nace en el contacto con lo real.

Desde una postura peyorativa hacia el tratamiento exclusivamente teórico del ser, «Bergson y Heidegger revelan *cada uno* la “imposibilidad de tratar la vida en función del

⁵⁹⁴ *Ibid.*, 41.

⁵⁹⁵ L. KOLAKOWSKI, *Bergson*, 115.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, 115-116.

⁵⁹⁷ «La estética toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la “aísthesis”, de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy, llamamos a esta percepción vivencia». M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, 141.

ser”»⁵⁹⁸. Cuando hablamos de que el arte manifiesta *lo que es*, nos referimos, entonces, a que para Bergson *esto que es*, lo substancial, es la vida, la cual insufla el espíritu a la materia. Sirvámonos de la noción de desocultamiento para comprender de qué manera se da o acontece la verdad en la obra de arte, cuál es su relación con ella.

Partimos, con Heidegger, de la premisa de que la esencia de la verdad, en la experiencia cotidiana, está encubierta doblemente, no se manifiesta tal cual es a simple vista. Este doble encubrimiento sucede de dos maneras. Por un lado, «lo ente se niega a nosotros»⁵⁹⁹ en el sentido de que lo más cierto que podemos llegar a afirmar de él es *que es*, con más certeza que *lo que es*. Ese *que es* es ya una forma de abstracción. Por otro lado, «lo ente se desliza ante lo ente, de tal manera que el uno oculta y vela al otro»⁶⁰⁰. Esta forma de ocultamiento nos revela la naturaleza dinámica y cambiante de la realidad: cuando creemos tener fijada la idea –recortada de la experiencia– de lo que algo es, rápidamente se patentiza ante la conciencia algo diferente. Este dinamismo, que es la base de la filosofía bergsoniana, nos urge a reconocer la necesidad de una vuelta constante a lo real, nos ayuda a entender que ese desvelarse no está dado, para el hombre, de una vez y por todas, sino que requiere una recurrente reconquista, a la que, por cierto, nos ayudará el arte. Cuando Heidegger afirma que «en la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente»⁶⁰¹ constatamos que no habla de la verdad del *ser* en general, sino de *lo ente*, aquello que de hecho es, el ente concreto. Esta apertura de lo ente en su ser, que se da en la obra, es el acontecimiento de la verdad. Este desocultarse del ente que es la verdad (*aletheia*) –y que acaece en virtud del dinamismo de la realidad– «no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento»⁶⁰², algo que está sucediendo. La forma de este acontecimiento la va a entender Heidegger como un *claro* que rodea a todo lo ente –

⁵⁹⁸ N. DE WARREN, «Miracles of Creation: Bergson and Levinas», en M. R. KELLY (Ed.), *Bergson and Phenomenology*, 174-200: 175.

⁵⁹⁹ M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, 91.

⁶⁰⁰ *Id.*

⁶⁰¹ *Ibid.*, 57.

⁶⁰² *Ibid.*, 93.

y, a la vez, está en medio de él—, siendo lo ente algo que apenas conocemos. Este lugar, dirá, «no es un escenario rígido con un telón siempre levantado en el que se escenifique la función de lo ente»⁶⁰³, porque lo ente mantiene un extraño antagonismo respecto de la presencia: se da y a la vez no se da. Una vez más, no acontece de una vez por todas: nuestros ojos, dado que nos las tenemos que ver con nuestra dimensión material y limitada, no están completamente abiertos a lo ente. Paradójicamente, es la materia en manos del artista la condición de posibilidad de esta visión. Volviendo al acontecer de la verdad, según Heidegger esta lo hace «solamente en unos pocos modos esenciales. Uno de estos modos es el ser-obra de la obra»⁶⁰⁴. La obra de arte es un modo esencial del manifestarse de lo ente, del ser de las cosas, de ese ente siempre parcialmente oculto. Si esto es así, es porque la naturaleza —dualista, como vimos⁶⁰⁵— se amolda al ser, a sus sinuosidades. Y es en este punto donde confluyen y se complementan Bergson y Heidegger: en la obra de arte «lo ente en su totalidad es llevado al desocultamiento y mantenido en él»⁶⁰⁶. Lo que no ocurría en la experiencia ordinaria nos es brindado por el artista. Por ello, podemos decir que en el momento puro de contemplación estética lo ente se manifiesta tal cual es y podemos tener una intuición de su ser, ya que se abre un ámbito privilegiado y diferenciado de la experiencia corriente, cegada por las necesidades pragmáticas de lo cotidiano. ¿Qué tiene que ver este acontecer de la verdad en la obra con la belleza? «La luminosa aparición del ser en la obra»⁶⁰⁷, ordenada por la luz del claro —ese lugar que se abre—, es cómo va a definir Heidegger lo bello. Una manifestación clara, lo que aparece. En los términos en los que hemos hablado hasta ahora, lo bello es lo que se presenta ante la conciencia en virtud de una determinada forma: «así pues, el lugar al que pertenece lo bello es el acontecer de la verdad. No es algo solo relativo al gusto y, en

⁶⁰³ *Id.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, 95.

⁶⁰⁵ Ver 5.6 *La naturaleza dualista de la obra artística.*

⁶⁰⁶ M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, 95.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, 97.

definitiva, un mero objeto del gusto. Por el contrario, lo bello reside en la forma»⁶⁰⁸. La siguiente afirmación –que se entiende si consideramos el sentido heideggeriano del arte– expresa muy bien esta relación tan particular entre lo bello y lo verdadero: «*la belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento*»⁶⁰⁹. Para Heidegger, por esta comprensión de la belleza, será esencial al arte ponerse a la obra de la verdad. Y es en este *ponerse a la obra*, en este acontecimiento dinámico, donde actúa ese esfuerzo provocado por la *emoción estética* bergsoniana: donde se constata lo bello. Belleza y verdad se dan de forma integrada, no juxtapuesta, porque las facultades que las perciben tampoco existen –para Bergson– de manera juxtapuesta: la conciencia, la *durée*, es una. Del mismo modo, para Heidegger: «la belleza no aparece al lado de esta verdad. Se manifiesta cuando la verdad se pone a la obra, es decir, en la obra. Este manifestarse –en tanto que dicho ser de la verdad dentro de la obra y en tanto que obra– es la belleza»⁶¹⁰. La belleza es un modo en el que el ser de las cosas se presenta ante la conciencia. Este presentarse claro es, para Bergson, intuitivo. Por lo tanto, la experiencia estética –en virtud de la dimensión de belleza del arte– es un modo de intuir el ser de las cosas; esto es, es un modo de conocimiento de la verdad.

5.16 La expresión paradójica del arte

Venimos constatando un carácter paradójico en el arte en el hecho de que, por medios materiales, se pueda adentrar uno en lo espiritual. Más aún, en que la dimensión material –en la que trabaja el artista– sea condición de posibilidad para la expresión y visión de lo *en sí*. Una dimensión material que no hace sino ofrecer resistencia, limitar al espíritu. A

⁶⁰⁸ M. HEIDEGGER, *El origen de la obra de arte*, 143.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, 97.

⁶¹⁰ *Ibid.*, 143.

este espíritu, cuando se le aplican métodos de conocimiento propios del mundo matérico, se lo reduce. Sin embargo, en la medida en que nuestro conocimiento no puede ser siempre puramente espiritual, pues no somos espíritu puro, sino que debe nacer de una experiencia sensible, la materia –tratada de forma artística– es una vía necesaria para evocar todo lo perteneciente al ámbito de la conciencia. Pero no todo tratamiento de la materia cumple con esta función. De ahí que, para Bergson, el arte sea un modo *sui generis* de relación entre lo material y lo espiritual. La filosofía bergsoniana viene a disolver las paradojas provocadas por la concepción del arte como un mixto mal analizado⁶¹¹, proclamando que la obra de arte es el paradigma de reconciliación entre el orden de la materia –geométrico– y el orden de la vida.

Sin embargo, no podemos dejar de atender a ciertas objeciones razonables que se han postulado como fruto de este carácter paradójico y, diríamos, casi aporético. El filósofo francés Charles Lalo da cuenta de estas objeciones en un artículo titulado “Promesses et carences de l’esthétique bergsonienne” y publicado en la *Revue de Métaphysique et de Morale*⁶¹², en 1941, año en el que murió Bergson.

En primer lugar, Lalo acusa que «la dificultad más formidable que Bergson iba a encontrar en su meditación estética era su profundo desacuerdo con los datos fundamentales de la vida artística. Busca en todas partes lo simple y lo dinámico, mientras que el arte le ofrece, sobre todo, si no en todas partes, lo complejo y lo estático»⁶¹³. No consideramos que haya un abismo infranqueable entre el aspecto complejo y estático – esto es, matérico– del arte y la búsqueda de lo simple y dinámico. Precisamente, el arte es un ámbito privilegiado en el que se conjugan el orden geométrico y el orden vital o, más bien, en el que el orden geométrico se integra en el vital, poniéndose al servicio de este. La única manera de romper ese desacuerdo es comprender la verdadera naturaleza

⁶¹¹ Ver apartado B) *El arte como un mixto mal analizado*, en 5. *La relación entre el conocimiento intuitivo y la experiencia estética*.

⁶¹² Cf. C. LALO, «Promesses et carences de l’esthétique bergsonienne». *Revue de Métaphysique et de Morale* (Presses Universitaires de France) 48, n.º 4 (octubre de 1941): 301-314.

⁶¹³ *Ibid.*, 308.

de la relación entre ambos órdenes y, en concreto, en el ámbito del arte, tal y como hemos intentado⁶¹⁴. De hecho, a este respecto ya responde el propio Lalo haciendo alusión a la consideración que hace Bergson de las propiedades de la materia:

«En resumen, la poesía, la música y las artes plásticas viven del lenguaje habitual, del tiempo medido y de los tipos representativos; mientras que el filosofismo bergsoniano muere por culpa de ellos. ¿Cómo podrían entenderse? [...] Por la resistencia que opone y por la docilidad a la que podemos llevarla, dice *l'Énergie Spirituelle*, la materia es a la vez el obstáculo, el instrumento y el estimulante»⁶¹⁵.

Es claro que estas propiedades de la materia como obstáculo, instrumento y estimulante se predicán en relación con el espíritu y encuentran su mayor fundamento en la teoría de los dos órdenes. En la *expression paradoxale* encontramos la clave del arte, el misterio, lo que hace que sea cualitativamente diferente a todo lo demás, filosofía incluida. Cabe entonces preguntarse: ¿por qué arte y no filosofía? He aquí nuestra hipótesis: el arte tiene esa capacidad de expresar lo simple y lo dinámico a través de medios a veces complejos y estáticos –como la pintura– y, desde luego, siempre compuestos. El arte es composición y el artista es el que compone, el que crea dotando de una unidad especial a la materia y a lo inmaterial. Crea, componiendo, para que nosotros no tengamos por qué analizar, sino que experimentemos directamente la síntesis, la intuyamos. El análisis siempre va después. Si el artista no tuviera esta cualidad, tal vez se expresaría con un ensayo –incluso de un ensayo, cuando está bien escrito, decimos que “tiene cierto arte”–. Pero la experiencia estética no es originariamente analítica, aunque permita a posteriori un análisis, pues de todo se puede hacer un análisis. La relación con la obra es eminentemente intuitiva. Por eso es una obra de arte, que se revela y se manifiesta de una

⁶¹⁴ Ver 5.6 *La naturaleza dualista de la obra artística*.

⁶¹⁵ C. LALO, «Promesses et carences de l'esthétique bergsonienne», 310.

forma especial. La manifestación es esencial a la propia naturaleza de la obra de arte, aunque también lo es el misterio. Una obra de arte no exige en sí, de primeras, un análisis. Esta no es la relación ideal con la obra de arte. Tampoco la relación con el misterio es analítica. El *arte*, en este sentido, consiste en la composición genial que dota de vida a lo originalmente estático –la materia– y cuyo resultado final, la esencia de la obra de arte, no es susceptible de ser desgranado mediante un análisis. De esto modo, el objeto –la obra de arte– impone el método: la intuición. Y, viceversa, el método de conocimiento nos habla de la naturaleza del objeto, que en el orden geométrico es compuesta, pero en el orden vital es simple. Nosotros, en la medida en que queramos hacer experiencia estética de la obra de arte, deberemos atender al orden vital.

Por otro lado, también se puede hacer una crítica a las aspiraciones aparentemente utópicas de la filosofía bergsoniana:

«Entonces, ¿la razón de ser de las artes puede ser quitar el velo de las apariencias sensibles para revelarnos una realidad suprasensible cuyo rostro está oculto por esta máscara? Este es el postulado utópico común a todas las estéticas metafísicas, desde la de Platón. [...] Pero todos los esteticistas psicológicos responden que es precisamente este velo mismo lo que a los artistas y aficionados les gusta contemplar o arropar, lejos de arrancarlo, ¡y sin preocuparse de lo que oculta! [...] El peligro ruinoso de toda estética mística es que se aleja de los hechos más vividos, o más históricos, a medida que profundiza»⁶¹⁶.

La intuición de lo suprasensible a través de una realidad sensible es el estatus epistemológico que Bergson pretende otorgar a la experiencia estética. Este alcanza no nos habla de la aspiración utópica de una “estética metafísica o mística”. En primer lugar,

⁶¹⁶ *Ibid.*, 309.

porque un ideal no es una mera utopía y, para Bergson, este alcance es un ideal en la medida en que indica la dirección que debe tomar el arte y que, de hecho, el verdadero arte ya toma. En segundo lugar, solo podríamos hablar de una “estética metafísica” en la medida en la que entendemos ese carácter metafísico como alusivo a la “metafísica empírica” que tanto busca Bergson. La estética bergsoniana no tiene nada de idealista en este sentido, pues Bergson aspira a una nueva estética desde la propia reforma de la metafísica: «si la metafísica reconoce en el arte una vía metódica análoga a la suya, es porque la presencia en el hombre mismo de una facultad estética prueba al metafísico que la reforma intuitiva que persigue no es una quimera»⁶¹⁷. Que la intuición arranque en el plano sensible es signo de que la estética bergsoniana no renuncia a la experiencia concreta, sino que se funda en ella de un modo renovado. Aunque esta intuición «para transmitirse deberá cabalgar sobre ideas»⁶¹⁸, Bergson, consciente del peligro que tiene alejarse demasiado de la experiencia, indica que «si se hablase constantemente un lenguaje abstracto, que dice ser “científico”, solamente se daría al espíritu su imitación por la materia»⁶¹⁹. No por pretender más “exactitud” –en un sentido reducidamente positivista– estamos más próximos a nuestro objeto. Si queremos atender a las realidades del espíritu necesitamos de este nuevo planteamiento de la estética. Esa “estética mística o metafísica” de la que se acusa a Bergson no se aleja de los hechos verdaderamente vividos precisamente porque rompe con esta dinámica de la imitación por la materia. La metafísica empírica que busca fundarse en la experiencia –y por ello para Bergson es indispensable que aprenda de las dinámicas del arte– dista así de la filosofía crítica. Si esto no sucediera: «¡qué distancia entre la realidad concreta y la que tendríamos reconstruida a priori! A esta reconstrucción se atiene, sin embargo, el espíritu que es solamente crítico, puesto que su papel no es trabajar sobre la cosa»⁶²⁰. La filosofía bergsoniana y el arte que Bergson considera auténtico no se interesan por el velo, sino

⁶¹⁷ R. BAYER, «L’Esthétique de Bergson», 253.

⁶¹⁸ H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 42.

⁶¹⁹ *Id.*

⁶²⁰ *Ibid.*, 90.

por la cosa en sí, es a lo que aspiran. «¡Como si la verdadera superioridad no fuese otra cosa que una mayor fuerza de atención! [...] Como si ella no fuese una visión directa, visión que penetra a través del velo de las palabras»⁶²¹. No es este velo mismo lo que a los artistas les gusta contemplar, pues caerían en el puro esteticismo, en la forma por la forma, lo cual supondría una visión muy reduccionista del arte. En la medida en que el arte supone un acceso diferente y privilegiado a la realidad –postura que defiende la filosofía bergsoniana– el velo, si está realmente bien –artísticamente– construido, desaparece a los ojos del artista. Otra manera de acusar la paradoja es la que sigue:

«“A través de las palabras, los versos y las estrofas, corre la simple inspiración que es el conjunto del poema” escribe Bergson. [...] La diversidad sensible –y sentida como tal– de estas estructuras fundamentalmente heterogéneas, ensambladas por la obra de arte en una *supraestructura* artificial, por el *artifex faber*, como decía Henri Delacroix, es algo muy distinto a la intuición supuestamente indivisible de una realidad metafísica. Calidad, ciertamente; pero “esta *qualis*, siendo estética, es toda dialéctica y todo análisis, y da la espalda a la calidad pura del metafísico”, dice Raymond Bayer: el arte es “recomposición viva, pero extrínseca, un mosaico meditado de relaciones analizadas”»⁶²².

Discrepamos de esta conclusión ya que, como venimos viendo, al poner la materia al servicio del espíritu, el arte supera la dialéctica y el análisis. La filosofía bergsoniana es un constante intento de superación de las falsas dialécticas –o mixtos mal analizados– y de refundación del pensamiento en lo originario. La perspectiva poética es lo que salva

⁶²¹ *Ibid.*, 91.

⁶²² C. LALO, «Promesses et carences de l'esthétique bergsonienne», 311.

esta oposición entre las estructuras heterogéneas –pues las vuelve flexibles en lugar de rígidas– y la intuición:

«Hay que decir que esta dicotomía es menos rígida de lo que parece: nuestra inteligencia puede hacer un esfuerzo por ir más allá, y nuestro lenguaje –aun estando basado en relaciones espaciales– puede superar hasta cierto punto sus limitaciones y abrirse hacia una concepción distinta y no platónica de la realidad. De hecho, así es como trató Bergson de usar el lenguaje, y eso es lo que hacen los poetas»⁶²³.

El arte, entendido desde los principios bergsonianos, reconcilia los términos del mixto y rompe así la paradoja. Disuelve los falsos dilemas –fruto de una hiperintelectualización– gracias a que evoca una intuición que nos resitúa en la experiencia. La pretensión del poeta es despertar en los demás esta facultad de intuición. El filósofo, para Bergson, debe aspirar a lo mismo, resolviendo las aparentes paradojas –esto es: levantando el velo él también–. Por ello, la intuición es el método a seguir: «en su riqueza y su profundidad, la captación actual, instantánea e inmediata de una realidad infinita implica una aguda contradicción que solo se resuelve fuera de la lógica. El acto de intuición disuelve la paradoja que surge, y pone fin a la crisis»⁶²⁴. La intuición nos saca del campo de la dialéctica –a la experiencia– para resolver o, más bien, diluir esa contradicción. «El *homo loquax* no es ni el *homo faber*, que sigue las segmentaciones artificiales de la realidad, ni el *homo sapiens*, que encuentra las segmentaciones naturales. El *homo loquax* es el que desarticula y rearticula lo real a su conveniencia»⁶²⁵ y, por lo tanto, acentúa la contradicción entre ambos órdenes, porque pretende establecer como fundamento el

⁶²³ L. KOLAKOWSKI, *Bergson*, 40-41.

⁶²⁴ V. JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 18.

⁶²⁵ A. FRANÇOIS, «Bergson's Theory of Truth», en A. LEFEBVRE – N. F. SCHOTT (Eds.), *Interpreting Bergson*, 13-26: 22.

orden geométrico en lugar del orden vital, sobre el que ese debería fundarse. Desde el paradigma de la relación con la realidad establecido por el *homo loquax* –incompleto, puesto que la falsea– la paradoja de la experiencia estética y la expresión en el arte es insuperable. Bergson dirá de él: «el único que nos es antipático es el *homo loquax*, cuyo pensamiento, cuando piensa, no es más que una reflexión sobre una palabra». El *homo loquax* se encuentra muy alejado de lo *en sí*: él solo acrecienta la distancia entre los constructos del intelecto y la intuición indivisible a la que aspiramos. Por este motivo consideramos necesario abordar la paradoja desde la perspectiva del *homo intuitus*, gracias al cual el *sapiens* puede encontrar dichas articulaciones naturales. Esto no quiere decir que el carácter paradójico se elimine, sino que en el fondo de esta paradoja ya no se presenta un abismo infranqueable. De hecho, «la primera significación metafísica del arte, según Bergson, reside en su paradójico poder de expresión, que debe ser constatado como un hecho»⁶²⁶. Celebramos que ese carácter paradójico es lo que hace al arte interesante a ojos de la filosofía y, en cuanto al pensamiento de Bergson, constituye «una de las bases y criterios irreductibles de la estética en toda su obra»⁶²⁷. No se puede abordar este ámbito de su filosofía obviando ese hecho. El paradigma de *homo intuitus* que debe servirnos como guía es el artista. El gran comentador de la filosofía de Bergson, Raymond Bayer, sostendrá que «respondiendo a la creación artística de lo único, la experiencia estética es única en su género»⁶²⁸. Si al comenzar a abordar este tema decíamos que el arte es, para Bergson, un modo *sui generis* de relación entre lo material y lo espiritual, la experiencia estética es el modo en el que lo constatamos *de facto*, es previa a cualquier planteamiento crítico. Ella da cuenta de que la creación artística invierte la función normal del lenguaje, que tiende a alejarse de lo *en sí* por aspirar a formulaciones generales. En ella obtenemos una evidencia de la genialidad artística: «la paradoja de su misión es fijar lo que precisamente se desvanece y alcanzar una expresión de lo inaudito mismo»⁶²⁹.

⁶²⁶ F. WORMS, «L'art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d'un moment historique», 157.

⁶²⁷ *Id.*

⁶²⁸ R. BAYER, «L'Esthétique de Bergson», 250.

⁶²⁹ *Id.*

Nosotros somos testigos de este hecho cuando permanecemos en el ámbito de lo vital, porque es ahí donde se muestra. La filosofía debe partir de esta manifestación. Por último, nos planteamos, con Lalo, que

«lo que Bergson podría haber escrito, sin duda, y que llevaba en su interior virtualmente (sin abusar de este término, esta vez), es un *Ensayo sobre los valores inmediatos de la estética*, o una *Intuición creadora*, o *Las dos fuentes del arte y de la belleza*. Es decir, aplicaciones a un tema nuevo de sus conocidos principios [...] no una obra de estética positiva, destinada a abonar la ciencia filosófica del arte en la verdad»⁶³⁰.

Atendiendo a esta más que razonable observación, nos vemos obligados a advertir que, en primer lugar, la condición necesaria para la elaboración de ese tipo de obras que echa en falta Lalo –y que verdaderamente anhelamos, tras seguir todo el recorrido intelectual de Bergson– es la búsqueda de una metafísica “positiva”, que pretende partir de lo concreto. Es decir, una metafísica de lo vital. En segundo lugar, en ningún caso se debe entender la filosofía bergsoniana como una filosofía sistemática ni aplicativa. Es un filosofar que permite adquirir un enfoque sobre los problemas. No pretende dar respuestas definitivas, sino que más bien nos ayuda a entender desde dónde formular las preguntas. Hace que nos centremos en el ejercicio mismo de filosofar antes de precipitarnos a obtener un resultado. La filosofía bergsoniana supone un cambio de óptica, no un sistema de conceptos. A lo largo de esta investigación, tratamos de ahondar en sus principios para comprender mejor el estatuto epistemológico de la experiencia estética y cómo esta puede servir al filósofo de modelo de aproximación a la realidad. De la misma forma que «Bergson indica que el arte puede entenderse a través de la vida [...] el objetivo de Bergson nunca es desarrollar una teoría del arte sino, más bien, referirse al arte como un

⁶³⁰ C. LALO, «Promesses et carences de l'esthétique bergsonienne», 314.

ejemplo de la más alta expresión de la vida»⁶³¹. En última instancia nos interesa abordar esta problemática del arte porque nos interesa el problema de la verdad.

5.17 Intuición filosófica e intuición poética

Acercándonos al final de esta investigación y tras todo el recorrido que hemos trazado, procedemos a perfilar con más detenimiento aquel tipo de intuición en el que estamos interesados: la que acontece en la experiencia estética. Tomando como premisa la definición que da Bergson de la intuición –«una simpatía por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable»⁶³²–, intentaremos comprender qué tiene de particular la intuición en la experiencia del arte. Para ello vamos a echar mano de un concepto que, no siendo bergsoniano, pensamos que se encuentra implícito en su filosofía: el del conocimiento por connaturalidad. Este concepto –aplicado a la intuición poética en cuanto que cognitiva⁶³³– aparece explícitamente en la obra de Jacques Maritain, el más grande discípulo de Bergson y quien, no por casualidad, trató profundamente la intuición poética. Esta intuición es, en definitiva, aquella a la que apunta toda la filosofía bergsoniana en su

⁶³¹ P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 181.

⁶³² H. BERGSON, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant*, 181.

⁶³³ «Hace un momento he utilizado la expresión "conocimiento por connaturalidad". Se refiere a una distinción fundamental en Tomás de Aquino, para quien hay dos maneras diferentes de juzgar las cosas que se refieren a una virtud moral, por ejemplo, la fortaleza. Por un lado, podemos poseer en nuestra mente la ciencia moral, el conocimiento conceptual de las verdades implicadas. Si entonces se nos pregunta por la fortaleza, nos bastará con mirar y consultar los objetos inteligibles contenidos en nuestros conceptos para responder correctamente. Un filósofo experto en ciencias morales puede no ser un hombre virtuoso y saberlo todo sobre las virtudes. Por otra parte, podemos poseer la virtud en cuestión en nuestras facultades de voluntad y deseo, tenerla encarnada en nosotros y, por tanto, estar de acuerdo con ella o volvernos uno con ella en nuestro propio ser. Si nos preguntan por la fortaleza, responderemos correctamente, ya no por ciencia, sino por inclinación, mirando y consultando lo que somos, las tendencias y las inclinaciones de nuestro ser. Un hombre virtuoso puede ser totalmente ignorante de la filosofía moral y saberlo todo, también (y probablemente mejor) sobre las virtudes, – por connaturalidad». J. MARITAIN, *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie*, Paris, Desclée De Brower, 1966, 108.

vertiente estética; su última consecuencia. Para llegar a ella, creemos imprescindible haber hecho todo un recorrido a través de los principios de la metafísica de Bergson, de su comprensión de la conciencia y de sus presupuestos epistemológicos.

Maritain dice del conocimiento por connaturalidad que «no es un conocimiento racional, obtenido por el ejercicio conceptual, lógico y discursivo de la razón. Pero es un conocimiento verdadero y auténtico, aunque sea oscuro y quizás incapaz de dar cuenta de sí mismo»⁶³⁴. Vemos aquí una similitud con lo que entiende Bergson por conocimiento intuitivo. Además, añadirá Maritain, «el conocimiento poético es a mis ojos una especie bien definida de conocimiento por connaturalidad»⁶³⁵. El conocimiento poético es una clase de intuición, que Maritain llama intuición poética y Bergson intuición artística. En ocasiones nos referiremos a ella también como intuición estética.

Maritain, al igual que Bergson, considera imprescindible el papel del arte en tanto en cuanto tiene la capacidad de transmitir esas intuiciones. Por ello, dirá que «el conocimiento poético solo se expresa plenamente en la obra»⁶³⁶. Es un conocimiento que se halla en la mente del artista, quien ya acusa su existencia, aunque necesita de la creación para terminar de expresarlo. En este sentido, la obra de arte no solo aporta algo a quien la contempla, sino al propio artista, quien a través de ella despliega sus intuiciones, de las que virtualmente solo posee imágenes mediatrices –por decirlo en términos bergsonianos–.

Para Maritain, además –y esta es otra similitud con la intuición bergsoniana–, en el contenido de la intuición poética se hallan tanto las cosas del mundo como la subjetividad del artista. Tanto es así que afirmará que «el alma está contenida en la experiencia del mundo y el mundo está contenido en la experiencia del alma»⁶³⁷, lo que nos recuerda a la simpatía bergsoniana, que actúa como una especie de analogía no conceptual entre la

⁶³⁴ J. MARITAIN, *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie*, 109.

⁶³⁵ *Id.*

⁶³⁶ *Id.*

⁶³⁷ *Ibid.*, 115.

propia duración y la duración de las cosas extramentales⁶³⁸. Por ello, en esta intuición «la realidad objetiva y la subjetividad, el mundo y la totalidad del alma, coexisten inseparablemente»⁶³⁹, dándose así una unión íntima entre la conciencia y sus objetos.

Tal vez el rasgo más relevante de la intuición poética que describe Maritain sea la captación de lo concreto e individual, rasgo que comparte sin duda con la intuición de Bergson: «la intuición poética se dirige a la existencia concreta como connatural al alma atravesada por una emoción dada: es decir, apunta siempre a un existente singular, a una realidad individual concreta y compleja»⁶⁴⁰. Este existente singular tiene su reflejo en la conciencia del poeta, en su subjetividad, que comunicará gracias a su obra. La intuición poética no trata las esencias contenidas en abstracciones, sino que se encarga de aprehender las identidades en el horizonte de la experiencia. Asimismo, al igual que para Bergson, la intuición maritainiana nos revelará nuestra propia conciencia. Por lo tanto, comprobamos que la intuición de Maritain se mueve también en lo que Bergson entendería como el rango de todos los planos de la duración: desde lo más íntimo de la conciencia hasta los objetos del mundo exterior. Queda preguntarse qué jerarquía se establece para Maritain entre estos diferentes objetos –a cuyo interior nos transportábamos gracias a una simpatía– en un sentido gnoseológico y ontológico:

«Podemos decir, pues, que en el término alcanzado por la intuición poética, *lo más inmediato* es la experiencia de las cosas del mundo, porque es natural que el alma humana conozca las cosas antes de conocerse a sí misma; pero que *lo más principal* es la experiencia del Ser –porque es en el despertar de la subjetividad a sí misma donde la emoción recibida en la noche translúcida

⁶³⁸ Ver 4.3 *Ciencia y metafísica*.

⁶³⁹ J. MARITAIN, *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie*, 115.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, 117.

de la vida libre del intelecto se hace intencional e intuitiva, es decir, el instrumento determinante de un conocimiento por connaturalidad—»⁶⁴¹.

Por lo tanto, podemos afirmar que, a un nivel gnoseológico, las cosas del mundo nos son más inmediatas, forman parte de nuestra primera experiencia de lo trascendente. Sin embargo, ontológicamente hablando, la experiencia del ser es la principal de la intuición poética. Esto quiere decir, entonces, que la intuición poética tiene un alcance metafísico y que este alcance metafísico es, de hecho, su meta última. Observamos aquí que Maritain le otorga a la intuición la misma legitimidad que Bergson, aunque no hable de ella como un *método*. Ambos, sin embargo, coinciden en que en la experiencia estética se da un conocimiento distinto, primordial y privilegiado del ser. Es razonable, por lo tanto, concluir que ambos autores reclaman un tipo de conocimiento que difiere del puramente filosófico –siempre y cuando se entienda el pensamiento filosófico como un pensamiento puramente conceptual– y que, sin embargo, es esencial a este, en tanto en cuanto el filósofo es una persona que desea conocer de forma integral y tener un acceso a la plena realidad de las cosas. Desde este planteamiento podemos entender la experiencia estética como una propedéutica a la metafísica, ya que, al artista, «su intuición poética le entrega –como un “principio seminal”, como una llave para operar– [...] algunos de los significados más inagotables que dejan entrever el universo invisible del Ser»⁶⁴².

Bergson subraya aún más esta diferencia entre la intuición del filósofo y la del artista cuando dice que «el músico se eleva hacia un punto situado fuera del plano para buscar allí [...] la dirección y la inspiración»⁶⁴³, confiriéndole así a la intuición poética la capacidad de orientar las investigaciones y las creaciones, de señalar un camino. En una de sus cartas, dirigida a Harald Höffding, Bergson responde a la crítica que se le hace de identificar la filosofía con el arte diciendo que no la puede suscribir porque «el arte solo

⁶⁴¹ J. MARITAIN, *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie*, 118.

⁶⁴² *Ibid.*, 121.

⁶⁴³ H. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 268.

se ocupa de lo vivo y solo apela a la intuición, mientras que la filosofía se ocupa necesariamente de la materia al mismo tiempo que se adentra en el espíritu y, en consecuencia, apela tanto a la inteligencia como a la intuición»⁶⁴⁴. La filosofía debe partir de lo vivo, nacer de la intuición –para la cual el arte es un ámbito privilegiado– y permitir que la inteligencia siga el recorrido tratando de no caer en los peligros del puro intelectualismo. Una disciplina y otra, sin identificarse, pueden complementarse y queda claro que su punto de unión –que se haya en el origen del conocimiento– es la intuición. Si deseamos conocer lo vital, el mundo del espíritu, no podemos obviar el conocimiento poético e intuitivo porque, como le expresa Bergson a Höffding:

«Su observación sobre la intuición, el instinto y la inteligencia, ignora el hecho de que, en mi opinión, el conocimiento práctico es verdaderamente un conocimiento de la realidad en sí, de la realidad absoluta, donde permanece en su propio dominio. Así, la inteligencia, cuyo papel es dominar la materia inorganizada, es capaz de conocer la vida absolutamente y desde dentro, aunque de forma incompleta y apenas consciente. Así, la intuición humana, que amplía, desarrolla y transpone a la reflexión lo que queda de instinto en el hombre, es capaz de abarcar la vida cada vez más completamente»⁶⁴⁵.

La intuición es fundante: «el método intuitivo hace posible una experiencia irreductible a otros tipos de experiencia, y en consecuencia [esta experiencia está] fundada como inmediata, integral e independiente del símbolo»⁶⁴⁶, símbolo entendido como concepto, desde un sentido bergsoniano. Si nos remitimos a la simplicidad del acto intuitivo y a la complementariedad que Bergson siempre reclama entre inteligencia e intuición –es

⁶⁴⁴ H. BERGSON, "Bergson à Harald Höffding" (1915), en *Mélanges*, 1148.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, 1149-1150.

⁶⁴⁶ P.-A. FRADET, «Auscultation d'un coeur battant: l'intuition, la durée et la critique du possible chez Bergson». *Laval théologique et philosophique* 67, n.º 3 (2011): 531-552: 538.

importante recordar que no rechaza la primera, ya que no es anti-intelectualista–, podemos reconocer que «no hay filosofía puramente teórica y filósofo-erudito, pero tampoco hay filosofía puramente creativa y filósofo-artista. Intuición es el nombre de esta superación; es mirada y acto a la vez, y en ambos sentidos»⁶⁴⁷. Una vez más, la teoría de la intuición posibilita la superación de los falsos mixtos al presentarnos las facultades humanas de una forma integral. La intuición –como la inteligencia–, en el fondo, es una, aunque sus objetos sean diversos. O, dicho de otro modo:

«La intuición filosófica y la intuición artística coinciden entre sí [...]. Tanto la metafísica como el Arte toman asiento en el seno de la simpatía con la “durée”, siendo así que la metafísica y el Arte son reveladoras de lo real [...], se fundamentan [...] en una percepción que obedece a una intuición presentativa de lo real [...] artística o metafísica»⁶⁴⁸.

Este asentarse en el seno de la simpatía con la duración corrobora, por un lado, que metafísica y arte se mueven en el mismo orden, el de lo vital. Por el otro, y tal y como hemos planteado en esta investigación, que es necesario partir del concepto de *durée* en Bergson para llegar al de intuición. Este hecho no muestra la preferencia del filósofo por tratar el tema de la duración antes que el de la intuición. Además, nos habla de que, para elaborar una teoría del conocimiento, es imprescindible establecer antes unas bases ontológicas. Esta es una de las grandes aportaciones que hace Bergson al momento histórico –y crítico– que la filosofía estaba viviendo a principios del siglo XX. Él mismo afirmaba: «la teoría de la intuición [...] no surgió a mis ojos hasta bastante tiempo después

⁶⁴⁷ F. WORMS, «Consciousness or Life? Bergson between Phenomenology and Metaphysics», en M. R. KELLY (Ed.), *Bergson and Phenomenology*, 245-257: 249.

⁶⁴⁸ C. GOLCHER, «Bergson: metafísica del arte», 88.

de esta última [la de la duración]: deriva de ella y solo puede comprenderse a través de ella»⁶⁴⁹.

Volviendo a la capacidad que tiene la intuición, gracias a la simpatía, de actuar como una analogía no conceptual, y retomando el hecho de que la experiencia del ser es la principal de la intuición y, en concreto, de la intuición poética, constatamos que cualquier tipo de intuición solo cobra sentido desde la confianza genuina en el conocimiento del ser: «la intuición admite “varios planos sucesivos”, pero, añade Bergson, “en el último plano, que es el principal, es intuición de la duración”. [...] La intuición es la posesión de la duración»⁶⁵⁰. La intuición alcanza todos los grados del ser, tiene una extensión ontológica absoluta, y juega su papel en los dos extremos del proceso cognoscitivo. Es por esto por lo que la intuición estética es imprescindible al conocimiento humano, es la antesala de la metafísica: sin ella no existiría un punto de partida que no fuera necesario justificar. La intuición, de hecho, es evidente en sí misma, es nuestro contacto con el mundo. «Es, pues, posible que Bergson quisiera decir que el género principal de la intuición es la posesión de la duración por coincidencia ontológica, pero que hay géneros secundarios»⁶⁵¹. Si el género principal y último es la duración, esto es, lo que se muestra en el horizonte de la conciencia, es porque hay un reflejo fidedigno del ser de las cosas en la propia conciencia y la intuición no necesita –originariamente– de demostraciones analíticas para tener certeza de que la conciencia puede realmente conocer lo que es externo a ella. A este respecto, Raymond Bayer advierte contra cierto escepticismo epistemológico: «quien solo ve un fenomenismo radical que quiere separar lo experimentado de lo construido en la conciencia, se condena inmediatamente a no distinguir más entre ellos»⁶⁵². Existe una coincidencia entre los hechos de conciencia y los objetos del mundo, coincidencia por la cual podemos conocer el ser. También es posible porque entre la realidad real – de los

⁶⁴⁹ H. BERGSON, "Bergson à Harald Höffding" (1915), en *Mélanges*, 1148-1149.

⁶⁵⁰ S. BLASUCCI, *Il problema dell'intuizione in Cartesio, Kant e Bergson*, Bari, Edizioni Levante, 1979, 141.

⁶⁵¹ *Ibid.*, 142.

⁶⁵² R. BAYER, «L'Esthétique de Bergson», 255.

objetos del mundo— y la del horizonte de conciencia o *durée* se establece una continuidad natural: el ser humano, *de hecho*, conoce —y este hecho *no se demuestra: acontece*—.

Recapitulando, nos interesa conocer la relación entre la intuición filosófica y la estética: si el filósofo debe cultivar lo que al artista le es dado por naturaleza, entonces «la filosofía debería alinearse con el arte más que con la ciencia, porque el arte ofrece una profundización de la percepción»⁶⁵³. Este desvincularse de la percepción, que se traduce en un hiper-intelectualismo, es lo que Bergson critica a la filosofía de su época. Este desarraigo hace que la filosofía prescinda del anclaje a la vida que le es necesario para ser verdaderamente fecunda: «la filosofía nunca debe separarse de las intuiciones estéticas, ya que estas proporcionan el terreno, aunque variable, para el razonamiento filosófico»⁶⁵⁴. Arte y filosofía se fundan en la intuición, pero, desde la propuesta de Bergson, vemos cómo la intuición filosófica se funda a su vez en intuiciones estéticas. Incluso las abstracciones de mayor grado tienen su origen en la experiencia. A esto es a lo que, creemos, se refería el filósofo cuando reclamaba una “metafísica empírica”, basada en el conocimiento intuitivo de la experiencia estética.

5.18 La atención a la vida

El arte expande la atención a lo real, la amplía. La intuición estética capta la continuidad de lo real. Hemos hablado de que la propuesta bergsoniana consiste en reivindicar la intuición como método de conocimiento metafísico. Ese método de conocimiento, ejercitado, viene a significar una purificación de la percepción que permite penetrar en las cosas. De esta manera se comprende que la contemplación bergsoniana es

⁶⁵³ P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 23.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, 31.

principalmente activa, requiere un esfuerzo: el esfuerzo de intuición. Llamémoslo ahora por otro nombre que nos ayude a matizar y comprender mejor cuál es la pretensión de Bergson. Lo que en el fondo está reivindicando es la atención a la vida, esta es la actitud que propone al filósofo. Mientras que lo que Bergson denomina inteligencia «es la atención que el espíritu presta a la materia»⁶⁵⁵, la intuición tendrá que ser la atención que el espíritu presta a la vida, que se muestra en el horizonte de conciencia o duración. El conocimiento metafísico, que ahora entendemos como un conocimiento del espíritu, requiere de esta atención. Una atención a la vida que traspasa la materia, a una vida que se escapa a los conceptos rígidos y que se mueve en el plano de lo cualitativo; a una vida que se hace presente en la continuidad de la conciencia, esto es, en la duración, en el espíritu. Así, mientras que la reflexión —entendida en el sentido simbólico bergsoniano— «distingue, separa y yuxtapone; solo está cómoda en lo definido y en lo inmóvil; se aferra a una concepción estática de la realidad»⁶⁵⁶, «la conciencia inmediata [la intuición] capta algo completamente distinto. Inmanente a la vida interior, la siente más de lo que la ve; pero la siente como un movimiento»⁶⁵⁷. Aquello que capta es esa vida para la que el artista es mejor observador que el científico. Bergson aspira a que el ejercicio filosófico proporcione esa atención a la vida a todos los hombres:

«Si los hombres estuviesen siempre atentos a la vida, si permaneciésemos constantemente en contacto con los otros y también con nosotros mismos, nunca nada parecería producirse en nosotros por medio de resortes o cordeles»⁶⁵⁸.

⁶⁵⁵ H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 85.

⁶⁵⁶ H. BERGSON, *L'énergie spirituelle*, 147.

⁶⁵⁷ *Id.*

⁶⁵⁸ H. BERGSON, *Le rire*, 66-67.

No captaríamos ya lo externo, lo que parece sostener materialmente la vida, sus tramoyas, sino la vida misma en su fluir, la vida *siendo* –en acto– y su auténtico reflejo en la conciencia. No nos quedaríamos en las máscaras y en los símbolos, tampoco en las representaciones, sino que trascenderíamos lo que se manifiesta a simple vista para ahondar en el fondo de las cosas. Comprenderíamos que existe una continuidad entre la materia y la vida, en la que una hace referencia constante a la otra. Entendemos entonces que, para Bergson, no es la materia lo que sostiene la vida, sino que es la vida la que atraviesa la materia y le da impulso y la conforma. Es pues imprescindible, para llegar hasta este plano –que se da paralelamente en el fondo de lo que observamos y en el fondo de nuestra conciencia–, ejercitar la atención a la vida. Según Bergson, «nuestra representación de la materia es la medida de nuestra acción posible sobre los cuerpos»⁶⁵⁹. Al contrario, la captación de la vida es la percepción de las cosas en sí por ellas mismas y no por lo que nosotros podamos obtener –en un sentido pragmático– de ellas. La conciencia que se adhiere y fluye con la naturaleza del objeto es una conciencia atenta y que conoce más que aquella que fuerza al objeto para que encaje en unos esquemas prediseñados:

«La sensatez es el esfuerzo de una mente que se adapta y readapta sin cesar, cambiando de idea cuando cambia el objeto. Es una movilidad de la inteligencia que se ajusta con exactitud a la movilidad de las cosas. Es la moviente continuidad de nuestra atención a la vida»⁶⁶⁰.

El hombre verdaderamente inteligente, el que lee dentro de las cosas, es aquel cuya capacidad cognoscitiva sigue los surcos de lo vital porque su inteligencia es flexible. Así lo expresa Bergson: «¡como si la verdadera superioridad pudiera ser otra cosa que una mayor fuerza de atención! [...] ¡Como si ella no fuese visión directa, visión que penetra

⁶⁵⁹ H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 35.

⁶⁶⁰ H. BERGSON, *Le rire*, 140.

a través del velo de las palabras!»⁶⁶¹. Esta es la gran aspiración de su filosofía: una forma diferente y más auténtica de estar en el mundo. La visión estética, la del artista, es esencial en este cometido porque «el arte tiene la difícil tarea de realinear la percepción con un real perdurable, lo que implica ampliar la atención y la percepción para revelar la variabilidad, la diferencia y el flujo»⁶⁶². El ensanchamiento de la percepción es lo que permite captar la duración de las cosas, esto es, su fluir, su aspecto vital y, por lo tanto, espiritual. El arte nos pone en esa sintonía con lo vital y cualitativo. El arte amplía y favorece la atención a la vida: «la obra de arte constituye así el modelo original del retorno a las cosas que la filosofía lleva a su paradójica radicalidad [...]: la presencia efectiva, directa e inmediata de las cosas a la mirada»⁶⁶³.

⁶⁶¹ H. BERGSON, "Introduction (deuxième partie). De la position des problèmes", en *La pensée et le mouvant*, 91.

⁶⁶² P. ATKINSON, *Henri Bergson and visual culture. A philosophy for a new aesthetic*, 185-186.

⁶⁶³ J.-M. LE LANNOU, «Voir les choses mêmes, art et philosophie selon Bergson», 64.

6 Conclusiones

6.1 Síntesis de resultados

Tras nuestra investigación hemos llegado a las siguientes conclusiones:

En primer lugar, expondremos los resultados obtenidos en la parte dedicada al análisis de la filosofía de Henri Bergson en torno al concepto de intuición. Mediante ella aspiramos a caracterizar la intuición bergsoniana y constatamos, por un lado, que la intuición consiste en un conocimiento simple, inmediato, directo, riguroso, próximo, unificante y sintético de la realidad. A su vez, establece una relación de simpatía con sus objetos y se desarrolla en la experiencia. Por lo tanto, afirmamos que intuir es estar *en* el objeto mismo, no orbitar en torno a él, por lo que la intuición se opone metódicamente al análisis y al pensamiento conceptual propio de la ciencia. Por otro lado, si el error se encuentra propiamente en el juicio, de la intuición no se puede dudar, ya que precede al razonamiento. Por ello la intuición es el reconocimiento de una presencia evidente que aporta certeza en su mostrarse y, por lo tanto, no requiere de demostración. De estas evidencias dependen el análisis, la deducción y el razonamiento, los cuales completan el proceso de conocimiento y conforman el pensamiento discursivo. Se ha visto también que la intuición consiste en un conocimiento activo, ya que requiere un esfuerzo por invertir el modo ordinario –orientado a fines pragmáticos– de percibir las cosas. Dicho esfuerzo desemboca en la actitud contemplativa. Entre los objetos de la intuición se encuentran las esencias individuales de las cosas y la propia conciencia subjetiva –o duración, es decir, la multiplicidad de estados psíquicos que se presentan a la conciencia–, así como todos los aspectos cualitativos de lo real: particulares, singulares y concretos. Definitivamente, la intuición tiene por objeto *lo en sí*. Los objetos mencionados son de carácter inefable y, por ello, irreducibles a conceptos, siendo de esta manera difícilmente comunicables. La traducción de la intuición en conceptos supondría una descomposición de lo simple por medio del análisis. Esto se debe a que no hay una correspondencia exacta

entre intuición y concepto o palabra, tampoco entre percepción e idea. Sostenemos que existe una primacía gnoseológica de la intuición sobre los conceptos. Con respecto a los tipos de intuición, Bergson admite la posibilidad tanto de la intuición sensible como de la intelectual, comprendiendo las dos en un proceso único en el que se ven entremezcladas y conjugadas entre sí de forma dinámica y mixta. Por medio de abstracción, se puede afirmar que la intuición sensible se halla al inicio del proceso perceptivo y culmina en la intelectual. Ninguna de las dos intuiciones se da de forma pura en el conocimiento humano. De este modo, el acto intuitivo alcanza todos los grados del ser y, por tanto, su extensión ontológica es absoluta. Ambas intuiciones, combinadas, son esenciales al proceso cognoscitivo y sirven de antesala a la metafísica, en cuanto que punto de partida evidente al que la filosofía debe volver de forma recurrente para evitar los peligros del intelectualismo.

Para Bergson, dado que el ser es temporal, lo substancial de la realidad es su carácter de duración, que es el objeto principal de la intuición. La duración, que es el cambio mismo aconteciendo, es propia de todos los grados de ser. En el plano de la conciencia, la *duración* –o *memoria*– consiste en la captación del espíritu por el espíritu en su continuidad de estados psíquicos, es la conciencia subjetiva que tiene el yo de todas sus intuiciones, es la conciencia en cuanto que tiene una naturaleza fluyente. La intuición es, entonces, la sintonía entre nuestra propia duración y el ser de las cosas. Por otro lado, el mundo extramental es ontológicamente independiente de la conciencia, por lo que conocer implica una confianza a priori en la experiencia que se da en el propio acto intuitivo. El conocimiento consiste en un posarse de nuestra duración –evocada por la realidad– sobre el presente, en lugar de una aplicación de ideas predeterminadas y, por tanto, depende del contacto con lo particular. En cuanto a sus principios metafísicos, la filosofía bergsoniana presenta un dualismo fundamentado en la oposición de dos órdenes de una misma realidad: el geométrico y el vital. Al orden geométrico pertenecen la materia, el conocimiento analítico, los conceptos y el intelecto. Al orden vital pertenecen lo cualitativo, lo individual, el mundo del espíritu, la duración, el conocimiento intuitivo, el arte, la metafísica y la libertad. Ambos órdenes nunca se dan radicalmente separados, sino que conforman un mixto. Según este dualismo bergsoniano, el espíritu es independiente de la materia y tiene primacía sobre la misma. Se trata de dos principios

irreductibles entre sí que se presentan siempre de forma mixta y en constante relación. Sin embargo, la materia limita y, al mismo tiempo, impulsa al espíritu: actúa como su obstáculo, instrumento y estimulante. La materia es la condición de posibilidad para que el espíritu se encarne en ella, atravesándola, y la vida cobre forma. Desde este paradigma dualista se revela la verdadera naturaleza de la obra de arte, concebida normalmente como un mixto mal analizado. La obra de arte es un modo *sui generis* de esta relación materia-forma y supone un paradigma de reconciliación entre el orden geométrico y el orden vital.

Por todo ello, podemos concluir que la intuición es el método propio de la metafísica y de la contemplación estética: siempre se refiere a la experiencia –que es su punto de partida–, antecede a los razonamientos y los fundamenta. La metafísica debe trascender los conceptos –de los que se sirve el análisis– para captar las cosas en sí. La intuición, en cuanto que método, pone en suspenso todas las generalidades y abstracciones –como condición para poder atender a la experiencia– y amplía y dilata la percepción. Dicho método aspira a denunciar los falsos problemas, encontrar las verdaderas diferencias de naturaleza o articulaciones de lo real, hacernos comprender la realidad en su verdadera naturaleza mixta y pensar en sus objetos *sub specie durationis*. Teniendo en cuenta este método, la filosofía debe aspirar a una metafísica empírica que, fundamentándose en la experiencia, parta del acto intuitivo propio de la contemplación estética para culminar en la intuición intelectual. Las intuiciones estéticas –que se dan en la experiencia de lo concreto– son el fundamento de las filosóficas y proporcionan a estas últimas un anclaje en lo real, del que captan la continuidad. Esta vuelta a la experiencia, a lo originario y vivencial, tiene un valor pre-reflexivo fundamentado en el estatus epistémico de la percepción y es la fuente cognoscitiva de la metafísica. Esta última acontece gracias a la intuición de lo suprasensible a través de una realidad sensible.

En la última parte de la investigación tratamos de profundizar –partiendo de las características de la intuición y de los principios metafísicos de la filosofía bergsoniana anteriormente expuestos– en la relación entre el conocimiento intuitivo y la experiencia estética. A partir de ella, determinamos que el esfuerzo intelectual mediante el cual el artista dota de forma a la materia de su obra –es decir, configura creativamente la materia– se denomina *genio* o *espíritu de finura*. Esta fuerza es el reflejo de la intuición

en la inteligencia que posibilita la creación y lleva a cabo el proceso de transformación de la intuición en imágenes representativas, por medio de imágenes mediatrices – insustituibles por conceptos–. Por otro lado, se denomina *esquema dinámico* al conjunto de imágenes mediatrices. El filósofo comparte con el artista este *espíritu de finura* en la expresión creativa de su pensamiento. Teniendo en cuenta lo anterior, concluimos que, en tanto en cuanto emana de la duración, la creación artística es un acto libre, novedoso e imprevisible. De esta manera nos es posible definir al artista como un *revelador* que ve y nos hace ver, capaz –por naturaleza– de volver a la percepción de lo inmediato y de lo *en sí* y ampliarla. Esta forma de estar en el mundo supone un modelo para la actitud del filósofo de cara a conocer las cosas mismas. El ensanchamiento y la purificación filosóficos de la facultad estética de todas las ideas preconcebidas son características propias del acto intuitivo. Por lo tanto, la filosofía debe tratar de universalizar la vuelta a la percepción reivindicando su dimensión estética, ejercitando una conversión de la atención con una vocación universal. De esta forma, tanto el filósofo como el artista deben renunciar a los fines pragmáticos para poder percibir las cosas por sí mismas, superando el modo habitual de su estar en el mundo, lo que implica un esfuerzo penoso. Por todo ello, el artista es un realista, no a causa del nivel de figuración que alcanza, sino en la medida en que pone de relieve una relación transparente entre la conciencia y su objeto, proporcionando una experiencia más auténtica de las cosas, una visión más directa de lo real.

Por otro lado, establecemos que el arte nace de una emoción autónoma y originaria, supraintelectual, proveniente de lo más íntimo de nuestra duración. Esta emoción se presenta a la conciencia en forma de intuición y actúa como germen del esquema dinámico que constituye todo proceso creativo. Por tanto, para Bergson, la emoción supraintelectual o estética es creadora y nos presenta ante la conciencia nuestra propia duración. Esta emoción es fruto de una verdadera atención a la vida, de un movimiento originario que requiere ese cultivo de la sensibilidad que Bergson reclama al filósofo. En lo que respecta a la naturaleza de la obra de arte, sostenemos que la unidad de la obra está contenida virtualmente en el esquema dinámico. Al traducir la obra en conceptos se fragmenta artificialmente esta unidad. Esta unidad se capta intuitivamente en el ámbito pre-reflexivo y no la otorga el intelecto como un añadido a posteriori, sino que la desvela

en *lo que ya es*. En ese sentido, la obra de arte está acabada en sí misma, goza de una entidad propia, está completa y es una. Tiene un carácter individual y su universalidad radica en que se puede reconocer como verdadera en la medida en que es capaz de transformar el espíritu. La obra de arte, por tanto, es individual como causa y universal por sus efectos. Advertimos, entonces, que el medio idóneo de expresión de la intuición son las imágenes en su uso poético, que –ofreciendo flexibilidad– se adaptan a la naturaleza del espíritu y a las articulaciones de lo real. Mientras que los conceptos rígidos solidifican su objeto al tratar de traducirlo, las imágenes propician el acto intuitivo mediante la sugestión que, al movilizar nuestro pensamiento, nos lleva a establecer una relación de simpatía con las cosas. En esto consiste la *lógica de la imaginación*: las imágenes no tienen un papel representativo, sino presentativo de la realidad. Por tanto, la verdadera función del lenguaje es liberar a la inteligencia de la rigidez de los conceptos prefijados y, de esta manera, permitirle profundizar en el significado de lo vital mediante conceptos flexibles o imágenes expresados gracias a la movilidad de las palabras, a través de un acto creativo. El lenguaje poético posibilita, por tanto, la expresión de este tipo de conocimiento.

En lo que concierne al problema de la belleza, desde los principios de la filosofía bergsoniana constatamos que esta es un ámbito manifestativo del ser, intrínseco al él, y constituye un modo de ser del ser. Es un ámbito previo a toda sistematización, que captamos por intuición y del que debe dar cuenta el metafísico. La belleza es un modo singular en el que se manifiesta la unión orgánica entre materia y forma de la obra, la organización de la materia en virtud de la forma. Por ello, la obra de arte es ese ámbito particular donde acontece la verdad de lo que el ser es, que conocemos mediante la experiencia estética. De este modo, el arte es una prolongación del ser en virtud de que el ser se concibe *sub specie durationis*, y de que el ser es un acto que se prolonga. Esto es posible en virtud de la naturaleza nueva, imprevisible e individual de la obra de arte que no se puede reducir a la naturaleza estática del ser. El ser es principalmente vida y temporalidad y solo puede ser plenamente percibido en la dinámica durativa de la intuición. Por ello, el arte abre el ámbito privilegiado en el que acontece la intuición, ya que la obra de arte se caracteriza por su capacidad de expresar la duración sin llevar a cabo una materialización petrificante de la misma. El artista, al crear, expresa el contenido

de la conciencia de una forma novedosa y su obra de arte es el reflejo del manifestarse – o *hacerse presente*– del ser en la vida de la conciencia. Este manifestarse del ser en la conciencia tiene un carácter de duración, por lo que la obra de arte ofrece una presentación dinámica y abierta que solo puede ser penetrada por un acto intuitivo. De este modo, la intuición poética tiene un alcance metafísico y este alcance es su meta última.

Como conclusión principal, corroboramos que la experiencia estética –y la relación con la obra de arte– es eminentemente intuitiva. Si solo la intuición capta lo cualitativo de la obra de arte, sus articulaciones naturales –a raíz de la experiencia y no desde la teoría–, el análisis es siempre una operación *a posteriori* que no pertenece propiamente al momento de contemplación estética. Constatamos que la obra de arte es materia originalmente estática, atravesada de vida por una composición genial del espíritu. Por ello, el objeto “obra de arte”, en virtud de su pertenencia al orden vital, impone el método para su captación y comprensión: la intuición. Por otro lado, hemos visto que la filosofía, originariamente, no es una representación sistemática del mundo, sino el ejercicio de la atención a la vida. Esta atención a la vida —actitud adecuada hacia las obras de arte y hacia las realidades espirituales– es la atención a la unicidad de lo individual en el plano de lo cualitativo y trasciende las generalidades preestablecidas y la rigidez de los conceptos. En cuanto intuitiva, es el mostrarse de la vida en el horizonte de la conciencia o duración. Es una actitud natural en el artista que difiere de la percepción ordinaria porque la ensancha, permitiéndonos captar la duración de las cosas, su esencia. Dado que el arte es el paradigma de la independencia frente a lo pragmático, la atención a la vida es la propuesta bergsoniana de un modo de estar en el mundo que el filósofo debe aprender del artista en aras de hacer de la metafísica una experiencia integral, que conserve lo originario que aparece a la conciencia en forma de duración. En definitiva, el arte nos ayuda a educar nuestra sensibilidad hacia la atención a la vida. Finalmente, desde la filosofía de Bergson, la experiencia estética se concibe como la propedéutica de la metafísica. La condición de posibilidad de esta relación es la fundamentación de la primera en la segunda. La metafísica supone, por tanto, un cumplimiento de la estética. Y lo que se hace patente del ser en el ámbito estético cae bajo el dominio de la intuición. En consecuencia, la experiencia estética entendida como propedéutica de la metafísica rechaza la conversión de la epistemología en filosofía primera.

La experiencia estética supone una propedéutica para la metafísica y nos educa en una atención a la vida capaz de intuir lo en sí de la realidad mediante una forma renovada de estar en el mundo.

6.2 Prospectivas

Partiendo de los resultados y conclusiones expuestos en este trabajo, sugerimos las siguientes prospectivas de investigación:

En primer lugar, nuestra intención será analizar cómo fue la recepción de la filosofía bergsoniana en el arte de la primera mitad del siglo XX. Nos preguntamos, si la “puesta en práctica” de la teoría de Bergson por parte de algunos artistas de vanguardias pareció fracasar: ¿qué quería decir Bergson realmente con respecto al arte? ¿cómo hay que interpretar su teoría? ¿Es una teoría materializable en un estilo artístico o es algo más? ¿influyó algo en el arte de su tiempo? ¿Se puede conjugar la experiencia del artista con la técnica pictórica para plasmar la realidad metafísica del cambio? Para este cometido, consideramos de interés investigar:

- Cuál era el contexto artístico y cultural de la Francia de la primera mitad del siglo XX en el que había tanta influencia entre los círculos intelectuales.
- Cuáles fueron las corrientes artísticas que influyeron e inspiraron la filosofía bergsoniana. Por un lado, será relevante profundizar en la consideración que tuvo Bergson de artistas como J. M. William Turner o Camille Corot. Por otro lado, habrá que analizar qué impacto tuvo la propuesta de la pintura impresionista y posimpresionista –en concreto la de Paul Cézanne– en el planteamiento de la cuestión bergsoniana acerca de la duración.
- Cómo influyó la teoría de Bergson sobre el cambio y la conciencia en pintores cubistas como Pablo Picasso o Georges Braque, o futuristas como Umberto Boccioni.

En segundo lugar, en el ámbito de la literatura, consideramos que hay un autor sobre el que es necesario emprender una investigación especializada: Marcel Proust. En su obra *En busca del tiempo perdido* –en concreto, en la séptima parte *El tiempo recobrado*– hay una evidente influencia e, incluso, puesta en práctica de la filosofía bergsoniana de la duración en lo que concierne al problema del conocimiento. Consideramos de gran interés profundizar sobre la influencia de Bergson en Proust, así como sobre el éxito o la relevancia de la literatura proustiana en cuanto que materialización artística de las teorías del pensador y vía de experiencia estética hacia sus intuiciones filosóficas.

7 Bibliografía

7.1 Bibliografía primaria

7.1.1 Ediciones críticas de las obras de Bergson

BERGSON, Henri, *Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*. Editado por Henri Hude. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

———, *Durée et simultanéité: à propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Presses Universitaires de France, 2019.

———, *Écrits et paroles*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

———, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Editado por Frédéric Worms y Arnaud Bouaniche. 10e éd. Quadrige. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

———, *L'énergie spirituelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2019.

———, *L'évolution créatrice*. Réimpression de la 12^e éd. Quadrige. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

———, *La pensée et le mouvant*. Nouvelle éd. Quadrige. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.

———, «L'effort intellectuel». *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 53 (1902): 1-27

———, *Le rire: essai sur la signification du comique*. Presses Universitaires de France, 2016.

- , *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.
- , *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.
- , *Mélanges*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

7.1.2 Traducciones al español de las obras de Bergson

- BERGSON, Henri, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Traducido por Juan Miguel Palacios. Salamanca: Sígueme, 2006.
- , *Introducción a la filosofía y La intuición filosófica*. Buenos Aires: Leviatán, 1956.
- , *La energía espiritual*. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- , *La evolución creadora*. Buenos Aires. Cactus, 2008.
- , *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- , *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. Editado por Jaime de Salas Ortueta y José María Atencia Páez. Madrid: Trotta, 2020.
- , *Lecciones de estética y metafísica*. Madrid: Siruela, 2012.
- , *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2010.
- , *Memoria y vida*. Editado por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza, 2016.

7.1.3 *Tabla de abreviaturas de las obras de autores clásicos*

<u>Autor</u>	<u>Obra</u>	<u>Referencia</u>	<u>Abreviatura</u>
Aristóteles	<i>Acerca del alma</i>	Ed. de Bekker (1831)	<i>De an.</i>
Aristóteles	<i>Ética a Nicómaco</i>	Ed. de Bekker (1831)	<i>Eth. Nic.</i>
Aristóteles	<i>Metafísica</i>	Ed. de Bekker (1831)	<i>Meta.</i>
René Descartes	<i>Reglas para la dirección del espíritu</i>	Ed. de Adam y Tannery (1897-1913)	<i>Regulae</i>
Immanuel Kant	<i>Crítica de la razón pura</i>	Eds. de la Academia de Berlín (B / A)	<i>KrV</i>
Immanuel Kant	<i>Crítica del juicio</i>	Ed. de M. García Morente (2013)	<i>KU</i>

7.1.4 Traducciones al español de las obras de autores clásicos

ARISTÓTELES, *Acerca del alma*. Traducido por Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2014.

———, *Ética a Nicómaco*. Traducido por Julio Pallí Bonet. Madrid: Editorial Gredos, 2014.

———, *Metafísica*. Traducido por Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2014.

DESCARTES, René, *Reglas para la dirección del espíritu*. Traducido por Juan Manuel Navarro Cordón. Madrid: Alianza Editorial, 2018.

KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*. Traducido por Manuel García Morente. Los esenciales de la filosofía. Madrid: Tecnos, 2002.

———, *Crítica del juicio*. Traducido por Manuel García Morente. Barcelona: Espasa, 2013.

7.2 Bibliografía secundaria

ACEDO, Nieves, «Las cualidades secundarias y el valor epistémico de la experiencia estética». *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, n.º 84 (2021): 131-145.

AL-SAJI, Alia, «Life as Vision: Bergson and the Future of Seeing Differently». En *Bergson and Phenomenology*, de Michael R. Kelly (Ed.), 148-73. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

- ANSELL-PEARSON, Keith, «Bergson and Philosophy as a Way of Life». En *Interpreting Bergson: Critical Essays*, de Alexandre Lefebvre y Nils F. Schott (Eds.), 121-38. New York: Cambridge University Press, 2020.
- ANTLIFF, Robert Mark, «Bergson and Cubism: A Reassessment». *Art Journal* 47, n.º 4 (1988): 341-349. <https://doi.org/10.2307/776983>.
- ATENCIA, José María, «Razón, intuición y experiencia de la vida. Coincidencias y divergencias entre H. Bergson y J. Ortega y Gasset». *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, n.º 36 (2003): 67-98.
- ATKINSON, Paul, *Henri Bergson and Visual Culture. A Philosophy for a New Aesthetic*. London: Bloomsbury Academic, 2020.
- AUBENQUE, Pierre, «Aristóteles y el problema de la metafísica», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, n.º 50 (2017): 9-19.
- , *El problema del ser en Aristóteles*, Salamanca: Escolar y Mayo, 2018.
- BARLOW, Michel, *El pensamiento de Bergson*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- BARR, Nann Clark, «The Dualism of Bergson». *The Philosophical Review* 22, n.º 6 (1913): 639-652. <https://doi.org/10.2307/2178786>.
- BAYER, Raymond, «L'Esthétique de Bergson». *Revue Philosophique de la France et de l'étranger* 131, n.º 3/8 (1941): 244-318.
- BELGRANO, Mateo, «La relación entre la obra de arte y la verdad en “El origen de la obra de arte”». *Tábano*, n.º 11 (2015): 61-76.
- BERNABÉU FRANCH, Cristina, “Reseña: Jean-Luc Marion, *Sobre la ontología gris de Descartes. Ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regulae* (traducción y notas de A. García Mayo), Escolar y Mayo Editores, S. L., Madrid, 2008”. *Ingenium. Revista de historia del pensamiento moderno*, 3 (Reseñas) (enero-junio, 2010), 153-157.

- BERNET, Rudolf, «Bergson on the Driven Force of Consciousness and Life». En *Bergson and Phenomenology*, de Michael R. Kelly (Ed.), 42-62. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- BLASUCCI, Savino, *Il problema dell'intuizione in Cartesio, Kant e Bergson*. Bari: Edizioni Levante, 1979.
- BRENTANO, Franz, *Sobre los múltiples significados del ente según Aristóteles*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2007.
- BURGOA, Lorenzo Vicente, «Los 'extractos intuitivos' o la intuición abstractiva, según Ortega y Gasset. (De Ortega y Gasset a Aristóteles)». *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, n.º 43 (2008): 103-130.
- CANALES, Jimena, *El físico y el filósofo*. Barcelona: Arpa Editorial, 2020.
- CANTING PLACA, Luis O., «El problema de Dios en Henri Bergson». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- CHECA LÓPEZ, Iván, «La intuición filosófica en Henri Bergson». *El Mirador*, n.º 8 (2007): 57-72.
- CIUDAD, Mario, «Bergson y Husserl: diversidad en la coincidencia». *Anales de la Universidad de Chile*, 1 de enero de 1960, ág. 149-159. <https://doi.org/10.5354/anuc.v0i0.23352>.
- CORTINA URDAMPILLETA, Álvaro, «Sobre las dos fuentes de la técnica y de la invención en Henri Bergson». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 34, n.º 3 (1 de enero de 1970): 663-681. <https://doi.org/10.5209/ASHF.56806>.
- DELEUZE, Gilles, *El bergsonismo*. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- , *Le Bergsonisme*. Paris: Quadrige/PUF, 2004.
- DESPOT BELMONTE, Natalie, «Bergson, Henri, 2006. Materia y Memoria. Buenos Aires: Editorial Cactus. 280 pp. Traducción de Pablo Ires.» *Revista de Filosofía Open Insight* I, n.º 1 (2010): 148-153.

- DE WARREN, Nicolas, «Miracles of Creation: Bergson and Levinas». En *Bergson and Phenomenology*, de Michael R. Kelly (Ed.), 174-200. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- DOPAZO GALLEGO, Antonio, *Bergson y el problema de la creación: conciencia y plano transcendental*. Primera edición. Filosofía clásicos 1517. Valencia: Pre-Textos, 2018.
- EZCURDIA, José, «Intuición, método y mística en la filosofía de Bergson: hacia un diagnóstico sobre la condición cultural moderna». En *Mística y filosofía*, de Francisco Javier Sancho Fermín, 225-41. Ávila: Universidad de la Mística, 2009.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Ariel, 2015.
- FRADET, Pierre-Alexandre, «Auscultation d'un coeur battant: l'intuition, la durée et la critique du possible chez Bergson». *Laval théologique et philosophique* 67, n.º 3 (2011): 531-552. <https://doi.org/10.7202/1008603ar>.
- FRANÇOIS, Arnaud, «Bergson's Theory of Truth». En *Interpreting Bergson: Critical Essays*, de Alexandre Lefebvre y Nils F. Schott (Eds.), 13-26. traducido por Nils F. Schott. New York: Cambridge University Press, 2020.
- GARCÍA MORENTE, Manuel, *La filosofía de Henri Bergson*. Madrid: Ediciones Encuentro, S.A., 2010.
- GOLCHER, Cristián, «Bergson: metafísica del arte». *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 23, n.º 57 (1985): 83-89.
- GUERLAC, Suzanne, «Bergson, the Time of Life, and the Memory of the Universe». En *Interpreting Bergson: Critical Essays*, de Alexandre Lefebvre y Nils F. Schott (Eds.), 104-20. New York: Cambridge University Press, 2020.
- GUTTING, Gary, «Bergson and Merleau-Ponty on Experience and Science». En *Bergson and Phenomenology*, de Michael R. Kelly (Ed.), 63-77. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

- GUZMÁN, C. Revilla, «Intuición y Metafísica: Anotaciones a la crítica de Bergson a Kant». *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 19 (1 de enero de 1984): 195-195. <https://doi.org/>.
- HEIDEGGER, Martin, *El origen de la obra de arte = Der Ursprung des Kunstwerkes*. Editado por Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: La Oficina Ediciones, 2016.
- HULME, Thomas Ernest, «Bergson's Theory of Art». En *The Collected Writings of T. E. Hulme*, edited by Karen Csengeri, Clarendon Press, 1994, 191-204.
- HUSSERL, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. I: Introducción general a la fenomenología pura*. Traducido por Antonio Quijano Zirión, Fondo de Cultura Económica [u.a.], Nueva ed. y refundición integral de la trad. de José Gaos, 2013.
- JACOBS, Hanne – PERRI, Trevor, «Intuition and Freedom: Bergson, Husserl and the Movement of Philosophy». En *Bergson and Phenomenology*, de Michael R. Kelly (Ed.), 101-117. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Henri Bergson*. Durham ; London: Duke University Press, 2015.
- KELLY, Michael R., *Bergson and Phenomenology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- KOLAKOWSKI, Leszek, *Bergson*. Barcelona: Marbot, 2019.
- LALO, Charles, «Promesses et carences de l'esthétique bergsonienne». *Revue de Métaphysique et de Morale (Presses Universitaires de France)* 48, n.º 4 (octubre de 1941): 301-314.
- LAPOUJADE, David, «Intuition et sympathie chez Bergson». *Eidos*, n.º 9 (2008): 10-31.
- LAWLOR, Leonard, «Bergson on the True Intellect». En *Interpreting Bergson: Critical Essays*, de Alexandre Lefebvre y Nils F. Schott (Eds.), 67-86. New York: Cambridge University Press, 2020.
- , «Intuition and Duration: an Introduction to Bergson's "Introduction to Metaphysics"». En *Bergson and Phenomenology*, de Michael R Kelly, 25-41. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

- LE LANNOU, Jean-Michel, «Voir les choses mêmes, art et philosophie selon Bergson». *Philosophique*, n.º 2 (1 de enero de 1999): 61-74. <https://doi.org/10.4000/philosophique.243>.
- LEFEBVRE, Alexandre – SCHOTT, Nils F. (Eds.), *Interpreting Bergson: Critical Essays*. New York: Cambridge University Press, 2020.
- LOBATO, Abelardo, «Los tres elementos de la belleza categorial». *E-Aquinas. Revista electrónica mensual del instituto Santo Tomás (Fundación Balmesiana)* Año 4 (enero de 2006).
- , *Ser y belleza*. Madrid: Unión Editorial, 2005.
- LÓPEZ MOLINA, Antonio Miguel, «Conocimiento y lenguaje». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, n.º Extra 1 (1996): 549-561.
- LORAND, Ruth, «Bergson's concept of art». *British Journal of Aesthetics* 39, n.º 4 (1999): 400-414.
- , *Aesthetic order: a philosophy of order, beauty and art*, London; New York, Routledge, 2000.
- LOZANO DÍAZ, Vicente, «Reality and knowledge in Henri Bergson». *Analns of the University of Craiova Philosophie Series 2*, n.º 46 (2020): 61-74.
- LUNDY, Craig, «Bergson's Method of Problematisation and the Pursuit of Metaphysical Precision». *Angelaki* 23, n.º 2 (4 de marzo de 2018): 31-44. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2018.1451460>.
- MANON, Simone, «La finalité de l'art. Bergson», 17 de marzo de 2019. <https://www.philolog.fr/la-finalite-de-lart-bergson/print/>.
- MARION, Jean-Luc, *Sobre la ontología gris de Descartes: ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regulae*, editado por A. García Mayo, Madrid: Escolar y Mayo, 2008.
- MARITAIN, Jacques, *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie*, Paris: Desclée De Brouwer, 1966.

- MARTINS, Diamantino, *Bergson. La intuición como método en la metafísica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1943.
- MILIGI, Gianluca, «Una filosofía dell'intuizione», s. f. http://www.filosofia.it/archivio/images/download/essais/Miligi_Bergson_Filosofia_intuizione.pdf.
- MIQUEL, Paul-Antoine, *Bergson ou L'imagination métaphysique*. Collection «Philosophie en cours». Paris: Kimé, 2007.
- MULLARKEY, John, «The Psycho-Physics of Phenomenology: Bergson and Henry». En *Bergson and Phenomenology*, de Michael R Kelly, 201-20. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- NARBONA, Rafael, «Henri Bergson: una mística para nuestro tiempo | El Cultural», 18 de agosto de 2020. <https://elcultural.com/henri-bergson-una-mistica-para-nuestro-tiempo>.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris: Léon Brunschvicg, 1897.
- PETRIE, Brian, «Boccioni and Bergson». *The Burlington Magazine* 116, n.º 852 (1974): 140-147.
- PIAZZA, Marco – VINCENTI, Denise, «Il problema estetico in Henri Bergson: la critica di Raymond Bayer alla teoria della percezione pura». *Dradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories IV*, n.º 2 (2018): 91-120.
- PINTOS PEÑARADA, M^a Luz, «Afinidades entre Husserl y Bergson». *Ágora: Papeles de Filosofía* 3 (1983): 221-224.
- PORTERA, Tiziana, «Il sens commun tra metafísica e scienza in Henri Bergson». *ESE - Salento University Publishing* 37-38 (1998): 157-180.
- RAVERA, Rosa María, «Las ideas estéticas de Bergson». *Revista Universidad Nacional del Litoral* 63 (1965): 127-150.
- RIQUIER, Camille, *Archéologie de Bergson: temps et métaphysique*. Quadrige. Paris: Presses Universitaires de France, 2021.

- , «The Intuitive Recommencement of Metaphysics». *Journal of French and Francophone Philosophy* 24, n.º 2 (21 de diciembre de 2016): 62-83.
<https://doi.org/10.5195/JFFP.2016.771>.
- ROA REBOLLEDO, Armando, «La filosofía bergsoniana frente al pensamiento contemporáneo», s. f.
<https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/63672/2/207772.pdf&origen=BDigital>.
- RUIZ STULL, Miguel, «Intuición, la experiencia y el tiempo en el pensamiento de Bergson». *Alpha*, n.º 29 (2009): 185-201.
- SÁNCHEZ REY, María del Carmen, *La filosofía bergsoniana de la inteligencia*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989.
- SANTIAGO MELIÁN, José Manuel, «La mística como culminación del redescubrimiento del espíritu en Henri Bergson». *Almogaren. Institutum Canarium* 29, n.º 1 (s. f.): 109-118.
- SEGGIARO, Claudia, «La noción aristotélica de *noûs*: conocimiento de los primeros principios y vida contemplativa en el Protréptico de Aristóteles», *Signos filosóficos*, vol. XVI, 32 (2014), 38-70.
- SPIEGELBERG, Herbert, *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1965, Vol. II
- TOMÁS DE AQUINO, *Sobre la unidad del intelecto contra los averroístas*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2005.
- VALÉRY, Paul, «Allocution de M. Paul Valéry à l'occasion du décès de M. Henri Bergson prononcée à la séance tenue par l'Académie française le 9 janvier 1941». *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 131, n.º 3/8 (1941): 121-124.
- VIAL LARRAÍN, Juan de Dios, «El saber metafísico y Aristóteles». *Revista de Filosofía* 4, n.º 2-3 (1957): 70-100.

- WORMS, Frédéric, «Consciousness or Life? Bergson between Phenomenology and Metaphysics». En *Bergson and Phenomenology*, de Michael R Kelly, 245-57. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- , «L'art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d'un moment historique». *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* n° 21, n.° 1 (2003): 153-66.
- , «L'Intelligence gagnée par l'intuition? La relation entre Bergson et Kant». *Les Études philosophiques* 4, n.° 59 (2001): 453-64.
- WORMS, Frédéric – RIQUIER, Camille, *Lire Bergson*. 2e tirage. Quadrige. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.
- ZAHAVI, Dan, «Life, Thinking and Phenomenology in the Early Bergson». En *Bergson and Phenomenology*, de Michael R Kelly, 118-33. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- ZANFI, Caterina, «A partire da Bergson. Intervista a Frédéric Worms». *Lo Sguardo | Rivista di Filosofia Online* (blog). Accedido 5 de marzo de 2021. <http://www.losguardo.net/it/bergson-dal-vivo/>.
- ZARAGÜETA, Juan, *La intuición en la filosofía de Henri Bergson*. Madrid: Espasa-Calpe, 1941.

8 Agradecimientos

Quiero dar las gracias:

A mi marido, Guillermo, por haber mostrado siempre su admiración hacia mi trabajo y haber inspirado en mí tantísimas preguntas con su forma de estar en el mundo.

A mis padres y hermanos, por haberme enseñado con su ejemplo y confianza a responder ante mi vocación con lealtad.

A mis abuelos, Manolo †, Pilar †, Marisa † y, especialmente, a mi abuelo Nicolás, a quien admiro enormemente, por ser mi referente y mi hogar en lo personal y en lo intelectual.

A Stefano, mi director, por haber creído en este proyecto desde el inicio, depositando en mí toda su confianza y guiándome en cada paso.

A Juan, cuyo reconocimiento de Dios me hizo conocerlo a mí también. Desde ese momento quiero dar mi sí al Señor cada día y en cada minuto de trabajo.

A Pablo, porque su amistad me ha hecho crecer desde el primer día y remontar en los momentos complicados. Gracias por valorarme tanto.

A Lupe, Leti, Elena, Ivana y a todas mis amigas, por haber visto en mis inquietudes siempre una virtud.

A mis profesores del máster y del doctorado, por amar lo que hacen y contagiarme su pasión por las humanidades, la investigación y la docencia.

A la Universidad Francisco de Vitoria, por haberme concedido una beca de investigación gracias a la cual he podido dedicarme a tiempo completo a desarrollar este proyecto.