



# BUAP

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

**DE-MORAR: UNA PROPUESTA SOBRE NUESTRA RELACIÓN CON LA REALIDAD A PARTIR DE HENRI BERGSON Y EL  
ARTE CONTEMPORÁNEO**

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

PRESENTA

RODOLFO HERRERA LÓPEZ

DIRECTOR: DR. LUIS IGNACIO ROJAS GODINA

ASESORES:

DR. ARTURO ROMERO CONTRERAS

DR. IGNACIO QUEPONS RAMÍREZ

JUNIO 2023

## RESUMEN

El presente trabajo parte de la idea de Henri Bergson sobre el conocimiento de la realidad: aspira a lo estable y se centra en lo eficiente y útil. La abstracción ha sido fundamental para ello y da lugar a una manera de conocer que se funda en lo que Bergson llamó *signo*: un artificio de representación desde lo general, inmóvil, fragmentado y categorizado. Privilegiar esta forma de conocimiento ha permitido la acción directa sobre la realidad, lo cual implica la transformación de nuestro espacio y manera de habitar el mundo. Pero al privilegiar esta forma de conocimiento se ha quebrado el vínculo entre nosotros y la vida. La consecuencia ha sido la devastación de nuestro entorno y de nosotros mismos. Por eso, en esta tesis se reflexiona sobre el propósito del conocimiento a partir de la naturaleza de la realidad y nuestra posición en ella. Para esto se acude a la propuesta filosófica de Bergson y se dialoga con algunos de sus conceptos (*impulso vital, duración, signo, inteligencia, simpatía e intuición*). El objetivo es defender que el manejo de materiales en el arte contemporáneo da paso a una relación sensible y afectiva con la realidad que hace posible a la *intuición* de manera destacada. Por otro lado, contraviniendo a Bergson, se propone que es posible reconciliar intuición y abstracción (que permite la fabricación de signos) y así es posible un conocimiento que nos permite cohabitar en y con la vida.

## NOTA DE AGRADECIMIENTO

Escribir esto no es un simple protocolo, pues realmente todo es posible por el esfuerzo y ayuda de muchos. Mencionaré a cada persona según el momento en que su ayuda llegó a mí. El primero es Alejandro Marín, pues al saber que estaba buscando una mejor opción para mis estudios de doctorado, me hizo llegar la convocatoria, escuchó mis diferentes propuestas y me ayudó a definir las para presentar una de ellas. A la par de él está el apoyo de Beth, mi esposa, porque no sólo hizo posible que muchos de los trámites pudieran realizarse —pues ella misma entregó documentación cuando yo no podía—, también escuchó mis ideas cuando no sabía hacia dónde ir, me ayudó a ordenarlas, leyó pasajes de la tesis y me despejó el camino para tener el tiempo necesario para investigar y escribir. En el mismo proceso está mi asesor, el Dr. Ignacio Rojas, que estuvo pendiente en cada momento, me compartió material, resolvió muchas dudas, hizo revisiones puntuales y me ayudó en los procesos administrativos. Junto con él están mis lectores iniciales, el Dr. Jesús Rodolfo Santander y el Dr. Ignacio Quepons, pues sus observaciones y recomendaciones me guiaron como investigador, corrigieron mi discurso y estrategias y ampliaron mi perspectiva sobre la actividad académica y la investigación filosófica. En gran parte del camino también está mi amigo, el Mtro. Tízoc Sánchez, por haberme escuchado cuando necesitaba desarrollar alguna idea, interesarse y leer parte de la obra de Bergson y estar dispuesto a dialogar sobre la *Evolución Creadora* y el alcance de la filosofía de Bergson. En la fase final está mi amigo, el poeta y traductor Dr. Daniel Bencomo, quien me ayudó a ser más cuidadoso con la metodología y la organización de las ideas. Finalmente, están mis lectores, los doctores Arturo Romero, Laura Viviana Pinto y Diego Ulises Alonso, quienes me apoyaron con su lectura y juicio durante la defensa de la tesis. También está mi amigo Joshua Pérez que se interesó en la investigación, la leyó por iniciativa propia y me retroalimentó constantemente. Gracias, de verdad, a todos ustedes.

#### ABREVIACIONES UTILIZADAS

Salvo *La inteligencia* y las conferencias que se reúnen en *Historia de la idea del tiempo* y *La evolución del problema de la libertad*, el resto de las obras de Bergson que se citan aquí pertenecen a la edición *Oeuvres de Presses Universitaires de France* de 1970. Para evitar la constante repetición de los nombres de las obras, serán referidos de la siguiente manera a lo largo del texto:

Essai sur les données immédiates de la conscience	EDC
Matière et mémoire	MM
L'évolution créatrice	EC
La pensée et le mouvant	PM
La inteligencia	I
Le rire	R
Historia de la idea del tiempo	HIT
La evolución del problema de la libertad	EPL

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

EL ACTO DE HABITAR Y SU RELACIÓN CON LA CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTO	10
LA IDEA DE BERGSON SOBRE LAS TENDENCIAS DE LA VIDA Y SU RELACIÓN CON EL CONOCIMIENTO	11
ALCANCE DE LA PROPUESTA FILOSÓFICA DE BERGSON	12
OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN PRESENTE	15
<i>IDEA CENTRAL: EL CONOCIMIENTO COMO RELACIÓN SENSIBLE Y AFECTIVA</i>	16
<i>LA RELACIÓN SENSIBLE Y AFECTIVA Y EL ARTE</i>	17
ORGANIZACIÓN Y FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN PRESENTE	19

### PRIMERA PARTE: CONOCER DESDE LA DISTANCIA

1.1 EL SISTEMA DE CONOCIMIENTO DE LA FILOSOFÍA Y LA CIENCIA OCCIDENTALES SEGÚN BERGSON	22
1.1.1 <i>EL CONCEPTO DE SISTEMA Y SU RELACIÓN CON EL SIGNO BERGSONIANO</i>	24
1.1.2 <i>LA UNIDAD A TRAVÉS DEL SISTEMA Y SU RELACIÓN CON LA EXPERIENCIA HUMANA DE LA FINITUD</i>	26
1.1.3 <i>EL PAPEL DE LA RAZÓN EN LA BÚSQUEDA DE UNIDAD POR PARTE DE LA TRADICIÓN FILOSÓFICA DE OCCIDENTE</i>	27
1.1.3.1 <i>EL PAPEL DE LA RAZÓN A PARTIR DEL CONCEPTO DE INTELIGENCIA VERDADERA</i>	29
1.2 LA REALIDAD HUMANA COMO ARTIFICIO DE SIGNOS	30
1.2.1 <i>LA DURACIÓN BERGSONIANA Y SU RELACIÓN CON EL SIGNO</i>	32
1.2.2 <i>CARACTERÍSTICAS DEL SIGNO</i>	34
1.2.2.1 <i>EL SIGNO PARA GENERALIZAR</i>	35
1.2.2.2 <i>EL SIGNO PARA FIJAR</i>	38
1.2.2.3 <i>EL SIGNO COMO UN LLAMADO A LA ACCIÓN</i>	40
1.2.3 <i>ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL SIGNO EN RELACIÓN CON EL PROCESO ARTÍSTICO</i>	41
1.3 LA VISIÓN ESPACIAL DE LA REALIDAD Y SU RELACIÓN CON EL SIGNO: LA REALIDAD SÓLIDA	44
1.3.1 <i>LA IDEA LOS SÓLIDOS EN BERGSON</i>	45
1.3.2 <i>EL PAPEL DE LA INTELIGENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD SÓLIDA</i>	47
1.4 EL CONOCIMIENTO ENFOCADO EN SOBREVIVIR	48
1.4.1 <i>INTELIGENCIA E INSTINTO: DIRECCIONES DE LA VIDA PARA SU PERMANENCIA</i>	49
1.4.2 <i>LA INTELIGENCIA VERDADERA Y LOS LÍMITES DE LO FUNCIONAL: CONOCER PARA VIVIR</i>	54
1.4.2.1 <i>LA INTELIGENCIA VERDADERA Y LOS PROCESOS ARTÍSTICOS: MÁS ALLÁ DE LA UTILIDAD</i>	55
1.5 RECAPITULACIÓN SOBRE LA PRIMERA PARTE	58
<b>SEGUNDA PARTE: EL ARTE PARA COHABITAR</b>	60

2.1	LOS SIGNOS Y EL COHABITAR	61
2.2	EL IMPULSO VITAL Y SU RELACIÓN CON LA IDEA DE PROCESOS PARA COHABITAR	64
	2.2.1 <i>LA PRECISIÓN COMO CONTRAPARTE DEL IMPULSO VITAL</i>	65
	2.2.2 <i>EL CONCEPTO DE IMAGEN EN BERGSON</i>	68
	2.2.2.1 LA IMAGEN DEL IMPULSO VITAL	69
	2.2.3 <i>LA VIDA COMO PROCESO</i>	71
	2.2.3.1 EL PROCESO Y LOS HECHOS PSICOLÓGICOS: LA VIDA INTERIOR	72
	2.2.4 <i>LA CONTINUIDAD Y LA IDEA DE PROCESO</i>	75
	2.2.4.1 LA POSIBILIDAD COMO RESULTADO DEL ACTO CREADOR DEL IMPULSO VITAL	77
2.3	LA AUTOMATIZACIÓN COMO OPUESTO DEL IMPULSO VITAL	79
	2.3.1 <i>LA AUTOMATIZACIÓN ANTE EL PROCESO ARTÍSTICO</i>	80
2.4	MATERIA, PLASTICIDAD Y EXPERIENCIA	84
	2.4.1 <i>LA FUNCIÓN POÉTICA DEL LENGUAJE PARA EL CONTACTO CON LA MATERIA</i>	84
	2.4.1.1 LA FUNCIÓN POÉTICA COMO AMPLIACIÓN DE LA PERCEPCIÓN Y LA EXPERIENCIA	89
	2.4.2 <i>EL ARTISTA Y LA PERCEPCIÓN: LA CONTEMPLACIÓN EN EL PROCESO ARTÍSTICO</i>	92
	2.4.2.1 LA DISTRACCIÓN DEL ARTISTA ANTE LA AUTOMATIZACIÓN DE LA CONSCIENCIA: LA HIPERESTESIA	95
	2.4.2.2 EL EXTRAÑAMIENTO COMO PROCESO ARTÍSTICO	97
	2.4.2.3 EL OBJETO ARTÍSTICO COMO PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE EL EXTERIOR Y EL INTERIOR	100
	2.4.3 <i>LA PERCEPCIÓN INTERIOR</i>	103
	2.4.3.1 PERCIBIR COMO MAGNITUD	105
	2.4.3.1.1 <i>LA PERCEPCIÓN ESPACIALIZADA</i>	108
	2.4.3.2 MEDIR LA EXPERIENCIA	110
2.5	BUSCAR LA CERCANÍA CON EL MUNDO	113
	2.5.1 <i>LA SIMPATÍA COMO CONOCIMIENTO</i>	116
	2.5.1.1 NUESTRA PERSPECTIVA DE LA REALIDAD Y CÓMO AFECTA A LA SIMPATÍA	117
	2.5.2 <i>LA INTUICIÓN: REUNIRNOS CON LA REALIDAD</i>	119
	2.5.3 <i>ABSTRAER PARA SIMPATIZAR</i>	123
	2.5.3.1 LA ABSTRACCIÓN COMO CREADORA DE SENTIDO	127
	2.5.4 <i>LA RELACIÓN SENSIBLE Y AFECTIVA DESDE LA MATERIA</i>	130
	2.5.4.1 LA AISTHESIS COMO RELACIÓN SENSIBLE Y AFECTIVA CON LA VIDA	137
	2.5.4.2 LA PERCEPCIÓN HABITUAL Y EL SENTIR QUE DESCUBRE A LA DURACIÓN	139
	2.5.4.3 DIFERENTES ACERCAMIENTOS ARTÍSTICOS PARA CREAR ESPACIOS DONDE COHABITAR	146

	<b>CONCLUSIONES</b>	150
SOBRE EL CONOCIMIENTO Y LOS SIGNOS		151
SOBRE EL CONOCIMIENTO Y EL ARTE		153
<i>SOBRE BERGSON Y EL ARTE</i>		154
<i>SOBRE EL CONOCIMIENTO COMO RELACIÓN SENSIBLE Y AFECTIVA</i>		159
	<b>ANEXOS</b>	
ANEXO 1: HACER SIGNOS		162
ANEXO 2: ADAM Y LOS NOMBRES		163
ANEXO 3: EJERCICIOS DE DIBUJO AUTOMÁTICO		164
ANEXO 4: OLAFUR ELIASSON		165
ANEXO 5: EL CANTO		166
ANEXO 6: NAHUI OLLIN		167
ANEXO 7: CANTIDAD Y ABSTRACCIÓN		170
<i>ANEXO 7B: APROXIMACIONES Y LOGARITMOS</i>		173
ANEXO 8: EL ANTI-INTELECTUALISMO DE BERGSON		176
ANEXO 9: CUERPO CURVO		182
ANEXO 10: THE WEATHER PROJECT		183
<b>OBRAS CONSULTADAS</b>		185

DE-MORAR:

UNA PROPUESTA SOBRE NUESTRA RELACIÓN CON LA REALIDAD

A PARTIR DE HENRI BERGSON Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Pretendo ser, así, una Esbelta blanca,  
que mezcla las palabras y fenómenos.

Juego, también, a la Esmeralda clara  
para reunir las formas de la vida<sup>1</sup>.

INGER CHRISTENSEN, *El valle de las mariposas*

---

<sup>1</sup> Las versiones al español de todos los textos son propias.

## INTRODUCCIÓN

## INTRODUCCIÓN

### EL ACTO DE HABITAR Y SU RELACIÓN CON LA CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTO

Henri Bergson se encontró con la tradición filosófica encaramada en el método de conocimiento de la ciencia, al que él llamó *espacial*<sup>2</sup> y fabricado con *signos*. Aunque los procedimientos de ella nos han dado mucho para resolver problemas de nuestro permanecer en el mundo (principalmente con el desarrollo de la tecnología), tienen límites y han tenido consecuencias peligrosas para nuestra manera de habitar *en y con* el mundo.

Habitar no es un estado, al menos no solamente: involucra relaciones, y la manera en que conocemos algo es la manera en que nos relacionamos con ello<sup>3</sup>. Por eso, si hacemos distinciones entre *lo que conoce* y *lo conocido* aparece la distancia. Ella reifica a lo que nos rodea para volverlo una realidad inmutable, aunque escindida. Esto es porque el conocimiento desde el *signo* sólo toma instantáneas de lo que fluye. Es como hablar del ave que estuvo en nuestras manos: su calor se esfuma tan pronto que solamente nos queda nombrar desde el recuerdo.

Así obra el conocimiento que hemos privilegiado. Quizá se deba a la búsqueda de constancia y estabilidad que haga frente a la experiencia de nuestra finitud, a la que experimentamos, según parece, con miedo y angustia<sup>4</sup>. Sin embargo, es posible que esta angustia sólo sea resultado del mismo método de conocimiento al que acudimos, pues nos hace ver a la realidad y a nosotros mismos como algo aislado, con límites e inmóvil. ¿Cómo no sentirnos desolados ante una imagen solitaria, árida y pétrea de la realidad?

---

<sup>2</sup> V. *PM*, p. 1255; *EDC*, p. 10; *EC*, pp. 489, 668 y 669.

<sup>3</sup> V. anexo 2.

<sup>4</sup> Incluso, la conocida como *Epopéya de Gilgamesh* tiene como tema central a la que nos provoca la consciencia de nuestra finitud. Se entiende así que tal sensación nos ha acompañado desde hace mucho.

## LA IDEA DE BERGSON SOBRE LAS TENDENCIAS DE LA VIDA Y SU RELACIÓN CON EL CONOCIMIENTO

El interés de Bergson en la libertad lo llevó a una búsqueda por protegerla de los esfuerzos del mecanicismo y determinismo que se empeñaban en sujetarla. Como consecuencia de este esfuerzo, Bergson se dio cuenta de lo que parece ser la naturaleza de la realidad. A ella la identificó con la vida en sus diferentes manifestaciones, que no son solamente plantas o animales, sino también el propio funcionamiento de la naturaleza, de nuestra memoria y de nuestras experiencias sensibles y afectivas —dimensiones que, según Bergson<sup>5</sup>, corresponden con el orden psicológico que es, en realidad, la vida—. Todo esto lo llevó a reconsiderar el método de conocimiento que privilegiamos y demostró la unidad que hay entre nosotros y el resto de manifestaciones de la vida a las que llamó *direcciones* o *tendencias*<sup>6</sup>.

En relación a reconsiderar el método de conocimiento que hemos privilegiado debe decirse que Bergson no pretendió desplazarlo —y eso tampoco es la búsqueda en esta tesis—, sino complementarlo. El método espacial es efectivo para los fines de lo utilitario, que es de mucha ayuda para nuestra supervivencia, pero no para lograr un vínculo profundo con el mundo que nos ayude a saber habitarlo. La propuesta de Bergson sobre el *signo* y el método de conocimiento desde sistemas contruidos en lo espacial implica, como ya se dijo, que veamos la realidad como objeto dispuesto para satisfacer no sólo nuestras necesidades, sino también nuestros intereses. Como resultado no nos compenetramos entre nosotros y con el resto de la vida, por eso la hemos devastado y a nosotros mismos. Ante ese fallo, las observaciones de Bergson parecen, en retrospectiva, advertencia profética sobre nuestro comportamiento.

---

<sup>5</sup> *EC*, p. 713

<sup>6</sup> *V. ibid.*, p. 578.

## ALCANCE DE LA PROPUESTA FILOSÓFICA DE BERGSON

Por demás, la propuesta de Bergson logró desprenderse de lo circunstancial, de lo pasajero, para estar cerca de la naturaleza de la vida. Como resultado, hoy se puede relacionar con problemas como el antropoceno, el papel de las inteligencias artificiales en la construcción de conocimiento y las consecuencias sociales, políticas y ecológicas del neoliberalismo y el capitalismo; además, nos hace conscientes de situaciones constantes en nuestra historia, como lo es la discriminación.

A propósito del mencionado alcance ecológico de las ideas de Bergson es evidente en autores como Michael James Bennet que, en "Bergson's Environmental Aesthetic", lo lleva a dialogar con la política ecológica de Bruno Latour y revisa las implicaciones ético-ambientales de *EC* a partir de lo propuesto en *SMR*. Sobre esta presencia de Bergson en las preocupaciones y problemas de la ecología, Jean Hassenforder recuerda la opinión de Emmanuel Kessler sobre por qué volver a leer a Bergson en la actualidad. Lo razón que da es que "hoy, cuando tomamos conciencia de las lógicas destructivas que han generado la crisis climática, el pensamiento de Bergson vuelve a parecernos atractivo"<sup>7</sup>. Eso se hace que una obra como *EC* "resuen[e] con nosotros hoy cuando buscamos una filosofía de vida"<sup>8</sup>. También está la ecosofía de David Abram que, sin mencionar directamente a Bergson, habla de lo que somos, y lo hace de un modo muy cercano a la duración y el impulso vital: "un animal de dos patas, parte íntegra del mundo animado cuya vida crece dentro de nosotros y se despliega a nuestro alrededor"<sup>9</sup>. Esto coincide con lo que Bergson propone con sus conceptos de *duración* e *intuición* que serán desarrollados en esta tesis.

En relación al enfoque político, social y económico de su propuesta se tiene a la *futurabilidad* de Franco Berardi<sup>10</sup>. Él, con las ideas de *lo posible*, *lo real* y el *signo*, plantea los problemas del neoliberalismo y del capital como determinantes de lo que constituye y vale la realidad. Así, Berardi

---

<sup>7</sup> Hassenforder, párr. 1.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> Abram, p. 15.

<sup>10</sup> Cuando se hable del *signo* habrá una mención más detallada de este enfoque.

muestra que el sistema financiero, al operar fuera de los límites que impone la materia, ha comenzado a devorar la realidad<sup>11</sup>.

En el ámbito poscolonialista, Bergson formó parte de las ideas de Muhammad Iqbal y Léopold Sédar Senghor en su lucha por independizar a sus países de ciertos dominios ideológicos. Iqbal utilizó la propuesta de una *evolución creadora* para fundamentar la renovación del pensamiento religioso del Islam; Sédar acudió al *impulso vital* y las propuestas sobre la percepción para abordar temas sobre el futuro de su pueblo desde el arte y la política.

En lo que se refiere al área a la que Bergson pertenece, la filosofía, John Mullarkey encuentra correspondencias con él y François Laruelle, y dice que las propuestas conceptuales de Bergson “no son simplemente nuevos nombres para los conceptos antiguos, e incluso "eternos", de la filosofía, sino posiciones genuinamente nuevas con respecto a qué son esos (o cualquier) concepto y de dónde se originan<sup>12</sup>. Una observación que resalta por dos motivos, fundamentalmente: relaciona a Bergson con una figura del pensamiento contemporáneo y propone que sus conceptos son válidos en la actualidad. Por otro lado, en el camino de la tradición, Ruth Lorand dice que mientras filósofos como:

Hobbes, Descartes y Spinoza elogiaron la geometría como el método válido para alcanzar el verdadero conocimiento[; p]or el contrario, Bergson considera la percepción duracional (intuición) como el canal confiable para comprender la verdadera naturaleza de las cosas, mientras que el pensamiento espacial (geométrico) tiene solo valores pragmáticos... Bergson no descarta el conocimiento intelectual; simplemente desea limitar su rango y redefinir su alcance<sup>13</sup>.

Esto implica una postura alterna y crítica dentro de su propia tradición, que es uno de los aspectos de más valor de Bergson, y por eso se considera conveniente recuperarlo. Además, la confianza que la filosofía puso en el conocimiento espacial y por signos (y podría decirse que también lo hicimos

---

<sup>11</sup> Incluso su descripción sobre el dinero y el sistema financiero son de ayuda para ejemplificar las características negativas del *signo*. Más adelante se hará mención de ello en este sentido, pero sin profundizar en temas de economía ni política, porque no son el enfoque de esta tesis.

<sup>12</sup> Mullarkey, p. 215.

<sup>13</sup> Lorand, p. 401.

quienes poseemos una herencia de pensamiento categóricamente occidental) fue lo que, en parte, llevó al olvido de Bergson.

Como se sabe, su popularidad antes de la *Primera Guerra Mundial* no es un caso frecuente en la filosofía. Bergson llegó más allá del círculo de la filosofía en Europa. Por ejemplo, aquí en México, el *Ateneo de la juventud* acudió constantemente a él<sup>14</sup> para hacer frente a las ideas positivistas que dominaban en la intelectualidad mexicana. Asimismo, las ideas de Bergson fueron recibidas por un público amplio, incluso artistas, como el conocido caso de Marcel Proust, las consideraron en sus procesos artísticos. Pero hay otros más lejanos, como lo es el de Octavio Paz, quien, aunque no mencionara a Bergson de manera directa, muchas décadas después expuso ideas cercanas a la *continuidad*, que es una característica de la *duración*:

Cada cambio es un intento por decir aquello que no pudimos decir antes; un puente secreto une los torpes y ardientes balbuceos de la adolescencia a los titubeos de la vejez [...] Cambiamos para ser fieles a nosotros mismos. Si no hubiese cambios no habría continuidad<sup>15</sup>.

Pero, así como fue la fama de Bergson, también fue su olvido. Marie Ann Gillies opina que eso se debe a algo que podría llamarse el espíritu naciente de nuestra época:

Gran parte de su popularidad, así como de su posterior olvido, se debió a la forma en que la sociedad fuera de los confines de la academia lo acogió. Bergson fue visto por muchos como un campeón del espíritu en un mundo donde el espíritu fue sacrificado [en favor de] la búsqueda perpetua del éxito y el progreso material [...] la suya era una de las pocas voces académicas que todavía podían escucharse afirmando el papel del espíritu en una era dominada por el mundo material<sup>16</sup>.

Se dijo “nuestra” justamente por esto último que se menciona en las palabras de Gillies: una era dominada por el progreso material y lo medible para determinar la prosperidad y hasta valor del individuo y de la vida. El énfasis en el valor que se encuentra en el hacer frente a los enfoques materialistas se relaciona con lo que en esta introducción se ha propuesto sobre la devastación de

---

<sup>14</sup> V. Enríquez Ureña, Pedro. “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México”; López, Paloma. “De Bergson al ateneo; de Caso y Vasconcelos a Garro: algunas nociones espiritualistas en *La señora en su balcón* y en *Un hogar sólido*”.

<sup>15</sup> Paz, p. 14.

<sup>16</sup> Gillies, p. 25.

nosotros y nuestro entorno. Ese es el mismo motivo por el que la voz de Bergson hoy es importante: ya se dijo que hace cien años fue profética y hoy en día es necesario hacer caso a sus “advertencias” si queremos rescatar nuestra manera de relacionarnos con la realidad.

#### **OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN PRESENTE**

Muchos de los acercamientos mencionados en el apartado anterior están enfocados en la percepción y cómo nos situamos con lo que percibimos, pues, como antes se dijo: el modo en que percibimos y cómo comprendemos nuestros procesos perceptuales influye en la manera en que nos relacionamos con la vida. Ese es el motivo por el que surge esta tesis y por el que se regresa en ella a revisar los puntos fundamentales de la propuesta de Bergson. El objetivo es mostrar que el modo de conocimiento al que occidente ha acudido por largo tiempo tiene limitaciones y consecuencias negativas si lo tomamos como el paradigma único de nuestro trato con la realidad y con nosotros mismos. Como consecuencia, tenemos problemas como la ya mencionada devastación del orden del mundo natural, pero también el absurdo y el fracaso de nuestras formas de organización y funcionamiento social<sup>17</sup> que han sido influidas por el pensamiento desde signos (en el sentido bergsoniano). Como consecuencia tenemos jerarquías que han creado desigualdad social y discriminación con resultados lamentables en nuestra historia<sup>18</sup>. Aunque, como quiere explicarse en esta propuesta, no se debe a las cualidades de ese conocimiento sino a dos pretensiones frecuentes en él: que toda la realidad pueda ser abarcada y manipulada con ese método de conocimiento y que sólo sea considerado como verdadero y válido aquello que pueda medirse y cumpla con ciertas formalidades o estructuras predefinidas por él.

---

<sup>17</sup> Desde los problemas que Franz Kafka observó en las instituciones y su funcionamiento y formaron parte de sus obras (evidente en *El proceso*, *El castillo*, *La metamorfosis* y varias narraciones breves), hasta el rigor de protocolos de comportamiento, identidad comunitaria que oprime a la individual, jerarquías sociales, sistemas de poder, estructuras económicas, esquemas de apariencia y búsquedas de sentido en la vida que han impactado en el desarrollo emocional de los individuos.

<sup>18</sup> Nazismo, esclavitud, colonizaciones, sistema de castas, machismo, etc.

Ante el dominio de esta forma de conocimiento (no sólo en las prácticas más formales y rigurosas, sino también en nuestra vida diaria y la manera en que validamos nuestro entorno y a los demás) se considera necesario recuperar los límites y errores que Bergson encontró hace más de 100 años en dicha forma, pues han creado una distancia con la realidad y han tenido consecuencias destructivas poco esperanzadoras.

***IDEA CENTRAL: EL CONOCIMIENTO COMO RELACIÓN SENSIBLE Y AFECTIVA PARA COHABITAR EL MUNDO***

Al revisar la relación que tenemos con el mundo por privilegiar el método de conocimiento mencionado, aquí se propone otro modo de acercarnos a la realidad que nos permita *cohabitarlo* como parte de él. Este otro modo es a través de la *relación sensible y afectiva con la realidad (RSA)*. Por eso Henri Bergson es de tanta ayuda, pues discernió la naturaleza de la realidad que es también la de nosotros mismos; esa naturaleza es a la que llamó *duración*. Hizo saber que nuestros sistemas de conocimiento han fracturado el íntimo entrelazamiento de la vida que nos permite concebir la idea de *duración*, y propuso una manera de acercarnos, o más bien, de regresar a ella. Ese método, como él lo llama, es la *intuición* y en esta tesis se plantea que ella permite un conocimiento para *cohabitar*<sup>19</sup>, para vivir *en y con las tendencias* que resultan del *impulso vital*.

Con lo que se ha dicho hasta ahora, quizá pueden notarse los dos temas que se entrelazan en esta tesis: el conocimiento y la *RSA*. El encuentro de estos dos caminos permite proponer un conocimiento que se vive, lo cual significa que podemos conocer de otra forma que no sea desde el *signo*, sino desde la reunión con la realidad como parte de ella, entonces se nos revela su plenitud y valor. Para esto se propone que la *RSA* es posible porque “los entes externos percibidos por los sentidos

---

<sup>19</sup> La utilidad se relaciona con la eficiencia y eso puede ayudar a sobrevivir, sin embargo, cohabitar también podría mejorar las condiciones de supervivencia, ya no desde el gobierno o control, sino desde la complicidad para preservarla. Como dijo Bergson en la “Intuición filosófica”: “Mientras que el científico, obligado a tomar vistas inmóviles sobre el movimiento y a recoger repeticiones a lo largo de lo que no se repite, atento también a dividir por comodidad la realidad sobre los planos sucesivos en que se despliega a fin de someterla a la acción del hombre, está obligado a valerse de astucias respecto a la naturaleza, a adoptar frente a ella una actitud de desconfianza y lucha, el filósofo la trata como compañera. La regla de la ciencia es la que fue planteada por Bacon: obedecer para mandar. El filósofo no obedece ni manda: busca simpatizar” (*PM*, p.1362).

participan en nuestra comprensión<sup>20</sup> de ella. Desde la percepción atenta del entorno material que nos rodea (y esa materia no se concibe aquí como cuerpos inertes, como objetos, según se explicará más adelante) se produce una experiencia de la vivencia temporal<sup>21</sup>. En otras palabras, la *RSA* puede *ponernos los pies en la tierra*, y lo hace porque la percepción que produce es desde el ejercicio de la *intuición* que nos repliega en nuestro interior para luego arrojarnos sobre lo que nos rodea. En ese repliegue reúne a nuestra *duración interna*, tan henchida de afectividad, junto con lo que *dura* externo a nosotros. Pero todo comienza con los sentidos, la abertura de nuestra corporalidad que es materia en contacto con más materia. Ella, además, es la que impone los límites a la naturaleza de la realidad, a la cual Bergson llamó *impulso vital*, y es también la que da lo necesario a este impulso para que pueda realizar sus posibilidades creadoras.

#### ***LA RELACIÓN SENSIBLE Y AFECTIVA Y EL ARTE***

Quisiera destacarse que, para ejemplificar todos estos conceptos, Bergson acudió constantemente al arte (como cuando habla de la danza en *EDC*), y eso no fue por azar, ni lo hizo simplemente por asuntos de estilo (como creyó Bertrand Russel<sup>22</sup>), pues la retórica no es adorno sino proceso inherente a la intención y el contenido<sup>23</sup>. Los ejemplos sobre la práctica artística y el estilo de escritura de Bergson se deben a que, como él mismo creía, la percepción artística coincide con el conocimiento intuitivo —esto se desarrollará en la segunda sección de esta tesis—, porque implica ir más allá de la mera identificación cognitiva de objetos y formas. Esto ocurre debido a un reconocimiento con la realidad a partir del impulso que identificamos en nuestro interior y al que, por el mismo proceso intuitivo, arrojamos al mundo externo. La realidad deja de ser de superficies y se experimenta desde nuestra

---

<sup>20</sup> Ruiz, p. 16.

<sup>21</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 9.

<sup>22</sup> “Ya que, como regla, él [Bergson] no da razones de sus opiniones, sino que se apoya en su atractivo inherente y en el encanto de su excelente estilo”. (Russell, párr. 24).

<sup>23</sup> *Cfr. Ruiz*, p. 37.

propia profundidad. Por eso, Juliano Casimiro de Camargo comenta, y se basa en ello para hacer su análisis sobre la intuición bergsoniana en la enseñanza del teatro, que:

Bergson propone con el conocimiento intuitivo, común a la experiencia artística, un regreso a lo inmediato. Algo como suspender los conocimientos generalizados por perspectivas teóricas como el realismo y el idealismo y volverse hacia aquello que la experiencia misma nos hace sentir, nos lleva a percibir (Prado Junior, 1989). Este contacto más inmediato con la materia es el que configura la posibilidad de acceso al movimiento y el cambio constante de las cosas, conocimiento intuitivo por excelencia y búsqueda incesante en los procesos artísticos (Bergson, 2011)<sup>24</sup>.

Incluso el propio Russell, con sus reservas sobre el carácter artístico de la escritura de Bergson, reconoce el vínculo entre el arte y la naturaleza de la vida al hacer referencia al título de la obra fundamental de Bergson: *La evolución creadora*. Dice Russell: “La evolución es verdaderamente *creativa*, como el trabajo de un artista<sup>25</sup>”. Como constatación de esto, Miguel Ruiz Stull enfatizó que la mejor imagen de la *duración*<sup>26</sup> es ofrecida por la experiencia estética:

La duración se encuentra en una determinada relación con la memoria y el presente [...] esta noción de duración que podríamos entender como su necesario correlato, no exige estar relacionada ni con la experiencia extrema, quizá inefable o mística, como tampoco por la anulación o supresión de ella, sino por una profundización en esta misma. La experiencia que ajusta de mejor modo a la captación de la duración es el ejercicio de un esfuerzo que implica reorientar la relación frente a las cosas en un marcado y atento desinterés. Es por ello que la experiencia estética siempre será la imagen favorable para presentar esta noción de duración<sup>27</sup>.

Esta observación de Ruiz propone al arte como una manera más accesible para lograr la experiencia de la duración, en lugar de terminar como privilegio del místico, según propone Bergson en *SMR*. Más aún, Juliano Casimiro de Camargo, confirmó desde la acción (como ya dijo: al revisar los procesos de enseñanza y aprendizaje teatral en educación básica) que el conocimiento intuitivo sí se efectúa en la actividad artística<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> De Camargo, p. 508.

<sup>25</sup> Russell, párr. 6.

<sup>26</sup> “La duración no es una forma que nuestro espíritu da a los fenómenos, sino al contrario, la duración se constituye cuanto tal desde los fenómenos” (Ruiz, p. 37).

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 39.

<sup>28</sup> De Camargo, Juliano. “Bergson em cena”. *Urdimento*. Santa Catarina, Universidade do Estado de Santa Catarina, no. 32, 2018, págs. 505-518.

Además de acudir al arte para presentar ejemplos, Bergson declaró de manera explícita que el arte era algo en lo que pretendía profundizar: “inmediatamente antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, Bergson le dijo a T.E. Hulme que su próximo libro sería sobre estética y ética<sup>29</sup>”.

Parece ser que estas dos áreas que se han mencionado son los enfoques que interesan en esta tesis, con la ética entendida como la comprensión de la forma de habitar en este mundo que nos resguarda<sup>30</sup>, y la estética como la comprensión de la RSA. Quizá la relación entre las propuestas de esta tesis y esas dos áreas puede apoyarse en lo que Michael Bennet propone desde las palabras de Kerry Whiteside:

La ecología estética de Bergson es un “argumento ecológico no centrado”, más o menos característico de la tradición ecológica francesa. Es decir, Bergson no es ni “antropocentrista” ni “ecocentrista” en el sentido que estos términos han llegado a tener para el ambientalismo contemporáneo. Más bien, Bergson puede leerse como "problematizando recíprocamente la 'naturaleza' y la 'humanidad'". La promesa de la ecología bergsoniana es que nos ayuda a evitar ilusiones trascendentales sobre la “vida” y la “materia”, y los tipos de pseudoproblemas generados al tomar la “humanidad” o la “naturaleza” como punto de partida teórico. Para Bergson, este tipo de pensamiento no nos lleva a ninguna parte; es una batalla entre un sistema cerrado y otro<sup>31</sup>.

#### ORGANIZACIÓN Y FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN PRESENTE

Por ese motivo, aparte de mostrar aquí cómo se realiza el enlace entre la RSA y la *intuición*, también se busca plantear cómo esto nos ayuda a *cohabitar*. Para ello, la tesis se separa en dos secciones fundamentales. En la primera se establecen las condiciones del método de conocimiento que parece privilegiarse en la historia occidental de la humanidad y cuáles son sus límites. Sobre este método de conocimiento Bergson en específico hizo notar que la metafísica y las ciencias se han fundado en él. En esta tesis se propone que incluso la organización social en nuestro presente se construye a partir de la imagen de realidad que este método ha construido. Como resultado determinamos el sentido y el valor de algo desde su efectividad, productividad e inmutabilidad, incluso donde “todo lo que tiene presencia

---

<sup>29</sup> Gillies, p. 19.

<sup>30</sup> *Ethos* como la forma de habitar, idea cercana al planteamiento de la letra beth (ב) y lo que significa al tomar en cuenta la relación del hombre con el resto de la creación.

<sup>31</sup> Bennet, p. 23

material en el mundo físico es susceptible de ser apropiado, intercambiado o vendido<sup>32</sup>”. Por otro lado, Bergson entendió a la metafísica como el método propio de la filosofía, y propuso que su medio principal, su “herramienta” para conocer, era lo que él llamó *intuición*.

En la segunda parte de esta tesis se desarrollan las relaciones entre la naturaleza de la vida y el arte para proponer al conocimiento como una manera de relacionarnos con la realidad de modo que podamos cohabitar *en y con* el mundo.

Debe decirse que no se busca hacer una exégesis ni monografía del pensamiento de Bergson, pues para conocerlo tenemos sus obras, estudios ya clásicos<sup>33</sup> de su pensamiento y las más recientes ediciones críticas de Frédéric Worms. Sin embargo, sí se acude a ellos, principalmente a la crítica contemporánea que es acompañada con casos de práctica artística actual donde se manifiesta la poética de artistas con diferentes tradiciones y sin un contacto deliberado con la filosofía de Bergson. Esto es para evidenciar la vigencia de su pensamiento más allá de la filosofía y que su planteamiento no sólo es una propuesta teórica, sino un descubrimiento de la naturaleza de la realidad y nuestra relación con ella. En lo que se refiere a la obra de Bergson, se recurre con mayor frecuencia a *EC* y *PM*.

En lo que se refiere a la realidad, el problema esencial para Bergson es la estructura, el *sentido propio de ser* de ella, y esto implica cómo se conoce a esa realidad. Por eso es importante revisar cómo se ha buscado conocerla, al menos en la tradición filosófica a la que Bergson se refiere. Principalmente se hace para reafirmar el valor del método de conocimiento que Bergson otorgó a la filosofía y cómo puede valerse del arte para fortalecer nuestra *RSA* y así impulsar un conocimiento que nos permita *cohabitar*.

---

<sup>32</sup> Ruiz, p. 2.

<sup>33</sup> Vladimir Yankelevitch, Albert Thibaudet, Gilles Deleuze, entre otros.



PRIMERA PARTE:

CONOCER DESDE LA DISTANCIA

## PRIMERA PARTE. CONOCER DESDE LA DISTANCIA

El lenguaje es el remedio último, esa fundación infranqueable en la que parece la humanidad sentirse a salvo.

BRUNO DARÍO. *Mal de aire*

Esta primera parte de la tesis plantea que el método de conocimiento al que hemos acudido no es deliberado, sino que se funda en una capacidad frecuente en nosotros, la abstracción. Como resultado tenemos al *signo* con el que no sólo representamos, sino que creamos estructuras y sistemas —el lenguaje los encabeza— con los que construimos una realidad muy nuestra. Bergson preguntó retóricamente ¿cómo manipulando signos fabricamos realidad<sup>34</sup>? Este primer momento de la tesis considera que sí hay una respuesta y ella explica cómo y por qué nuestros *signos* y lo que generamos por medio de ellos nos impiden, aún hoy, *cohabitar*.

### 1.1 EL SISTEMA DE CONOCIMIENTO DE LA FILOSOFÍA Y LA CIENCIA OCCIDENTALES SEGÚN BERGSON

Antonio Pintor Ramos dice que “el lugar de la filosofía en el mundo actual es problemático<sup>35</sup>”, porque “necesita justificarse como tal filosofía antes de aportar soluciones a problemas concretos<sup>36</sup>”. Esta idea ya había sido considerada por Bergson y él dio una observación fundamental sobre el método de conocimiento de la filosofía. Al igual que Kant, Henri Bergson intentó rescatar a la metafísica de su agonía milenaria y en su búsqueda parece que encontró la causa de ella. Según Kant se debía a que muchas de las preguntas planteadas desde la metafísica eran irresolubles, pues sólo se trataban de construcciones propias de nuestra razón<sup>37</sup>. Bergson, aunque también vio en la “herramienta” que

---

<sup>34</sup> *PM*, p. 1414.

<sup>35</sup> Pintor, p. 11.

<sup>36</sup> *Idem*.

<sup>37</sup> “La razón humana tiene, en una especie de sus conocimientos, el destino particular de verse acosada por cuestiones que no puede apartar, pues le son propuestas por la naturaleza de la razón misma, pero a las que tampoco puede contestar, porque superan las facultades de la razón humana [...] Comienza con principios, cuyo uso en el curso de la experiencia es

usamos para conocer<sup>38</sup> un problema para lograr un conocimiento pleno de la realidad, notó que la falla se debía principalmente al método utilizado. Es decir, no es que nuestra “herramienta” fuera incapaz de conocer la realidad o que las preguntas planteadas con ella fueran estériles, sino que la manera en que se había pretendido resolverlas no era apta<sup>39</sup>: el método y los problemas eran opuestos entre sí.

Ese es el planteamiento de *PM*, con la “Introducción a la metafísica” como eje. Si no hay respuestas, incluso avances en la filosofía<sup>40</sup>, es porque, según observa Bergson, ella no ha acudido a un método propio, sino que ha imitado el de la ciencia<sup>41</sup> que explica desde el exterior y la inmovilización, mientras que las preguntas de la filosofía pertenecen a una realidad móvil y no superficial. En pocas palabras, el problema es por una falta de concordancia entre la movilidad heterogénea y lo fijo homogéneo; es decir, la teoría de la vida y la de conocimiento siguen caminos diferentes<sup>42</sup>: la segunda, sin movimiento, se ha alejado de la naturaleza de la vida, incluso la ha devorado con su ansia en la precisión de conceptos. La teoría de conocimiento que hemos privilegiado es un *Gólem*: vive por los signos, pero está ausente de vitalidad por sí misma.

### **1.1.1 EL CONCEPTO DE SISTEMA Y SU RELACIÓN CON EL SIGNO BERGSONIANO**

Desde esa inmovilidad ajena construimos una estructura fija a la que aquí llamaremos *sistema*, el cual abstrae y funciona por la autorreferencialidad. Esto significa que las abstracciones hechas por nuestra

---

inevitable [...] Con ello elébase (como lo lleva consigo su naturaleza) siempre más arriba, a condiciones más remotas. Pero pronto advierte que de ese modo su tarea ha de permanecer siempre inacabada porque las cuestiones nunca cesan [...] así se precipita en oscuridades y contradicciones; de donde puede colegir que en alguna parte se ocultan recónditos errores, sin poder empero descubrirlos, porque los principios de que usa, como salen de los límites de toda experiencia, no reconocen ya piedra de toque alguna en la experiencia. El teatro de estas disputas sin término llámase *Metafísica*” (Kant, p. 5).

<sup>38</sup> Lo que Bergson llama *inteligencia*. Se habla más adelante de ella.

<sup>39</sup> “Los grandes problemas metafísicos están generalmente mal planteados” (*PM*, p. 1335).

<sup>40</sup> Aunque, en un principio, Bergson se enfoca en la metafísica, lo que dice sobre ella se convierte en metonimia de la filosofía y luego de todo el método de conocimiento que ha dado paso a la ciencia, tecnología y, según se plantea en esta tesis, también a la creación de las instituciones y demás formas de organización social.

<sup>41</sup> Los procesos fundamentales de la ciencia son, para Bergson: abstraer (*PM*, p. 1284) y medir (*ibid.* 1261) —al punto de medir la vida psíquica y a la duración misma (*ibid.* 1267)— con el fin de controlar (*ibid.*, p. 1278). En este objetivo tienen un papel importante la noción de número y cuantificar, por eso el segundo capítulo del *EDC* está dedicado a la cantidad y su enfrentamiento con la cualidad. En los anexos 7 y 7b de esta tesis se presentan algunas otras consideraciones sobre el tema de la cantidad y Bergson.

<sup>42</sup> *V. EC*, p. 492.

facultad intelectual terminan por encerrarse en ellas mismas, operan entre sí y ya no con la realidad que suponen representar.

La idea de *sistema* consiste en un “edificio completo, de una arquitectura de saber, donde todo se ha dispuesto para que todos los problemas puedan ser alojados convenientemente ahí<sup>43</sup>” Esto es eficaz porque una solución puede ser aplicada a otro problema, pero eso implica una deficiencia, pues al abarcar lo mayor posible, los *sistemas* “no se adaptan a la medida de la realidad donde vivimos. Son demasiado grandes para ella<sup>44</sup>”.

Sucede porque la realidad carece de dirección única (como se explica al hablar de las *tendencias* de la vida en esta tesis), lo cual insinúa que está constituida por individualidades que tienen un valor por sí mismas; pero como la abstracción hace generalizaciones, se ignoran las cualidades de lo heterogéneo de la realidad. Aunque Bergson no dice esto de manera explícita, lo podemos considerar si se toma en cuenta que el *impulso vital* crea variaciones con cualidades propias y que siguen rumbos distintos e indeterminados. Por eso es necesario un conocimiento desde el interior, es decir, desde lo que hace que algo sea. Homogeneizar, recortar y mirar desde las superficies tiene resultados beneficiosos cuando se trata del uso, la transformación y la estructuración, pero no permite compenetrarnos con la realidad y, aún más, con el otro para concebirlo como prójimo. Es decir, el problema en lo planteado por Bergson va más allá del porvenir de la metafísica o de la filosofía, se trata de nuestra comprensión de la realidad para *cohabitar* con ella, en lugar de sólo usarla. Esto es porque el conocimiento, si es que queremos seguir empeñados en la utilidad y eficacia, habría de resolver el problema fundamental de nuestra vida: aprender a *cohabitar* para preservarla y preservarnos. Sólo es posible si nos identificamos, si hallamos correspondencia con esa realidad que también somos (la *duración*).

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 1346.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 1253.

No obstante, el *sistema* tiene una eficacia y es que nos da la sensación de orden debido a sus esquemas medibles y controlables, por eso los hemos privilegiado. Desafortunadamente, como Bergson se dio cuenta, el *sistema* no conoce la realidad como se nos *presenta*, sino desde los *signos* con los que la *re-presenta*<sup>45</sup>. La distinción entre realidad y representación es que la primera *dura por su* continuidad, indivisibilidad y, se añade aquí, por sus vínculos con el resto de variaciones que la vida crea. En el lado opuesto están los *signos* que inmovilizan, fragmentan, alejan de la realidad en su flujo y, como resultado, aislan<sup>46</sup>. Con el *signo* no hay contacto sino una repetición a la distancia que se mira a sí misma mientras da la espalda a la vida. Por eso, el conocimiento absoluto de la realidad no está en nuestras representaciones sino al estar *en y con* ella.

Desde este panorama, nuestro conocimiento de la realidad se convertido en un camino cuyo progreso no está en lo que hemos priorizado: urbanización (no sustentable), desarrollo tecnológico y acumulación de bienes, sino en la comunión con el entorno que nos sostiene. Nuestra idea de progreso ha conducido a *sistemas* que, por alejarlos tanto del flujo de la realidad para que funcionen<sup>47</sup>, han llevado a devastar la vida, por esa razón se quiere insistir en la necesidad de situarnos en la realidad y de conocerla desde otro método, uno que nos permita habitar en *co-presencia* y con ello preservar lo vasto de la vida y su impulso. Si se pretende que nos reunamos con la realidad a la que pertenecemos, nuestras maneras de conocer deben partir de la reunión con lo vivo. Como ya se dijo, Bergson propone que esto es posible a través de la *intuición*. Ella es necesaria no sólo por asuntos de conocimiento sino para la conservación de la vida y de nosotros mismos como parte de ella.

---

<sup>45</sup> Cfr. *PM*, p. 1253.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 1254-55.

<sup>47</sup> Entre los sistemas que más hemos privilegiado y donde se reúnen todos los procedimientos y características del *signo* con un fin destructivo han sido el dinero y el sistema financiero. Se han convertido en un *signo* y *sistemas* autorreferenciales porque operan por encima de la materia. Al no tener sustento, límite impuesto por la materia y, en lugar de ello, trabajar sobre y por sí mismos, han comenzado a arrasar con la realidad.

### ***1.1.2 LA UNIDAD A TRAVÉS DEL SISTEMA Y SU RELACIÓN CON LA EXPERIENCIA HUMANA DE LA FINITUD***

Algo más que involucra la idea de *sistema* es la unidad, pero como bien cuestiona Bergson, no sabemos si el mundo es uno<sup>48</sup>; para saberlo primero hay que vivirlo, compenetrarnos con él, entonces, si lo hemos conocido en su *duración*, podremos saber al final lo que es, no por definición, sino por *simpatía*. Esta ha sido parte de la crítica de Bergson a la metafísica tradicional de occidente. porque ella se ha edificado desde la idea —quizás anhelo debido a una necesidad: la de permanecer o perdurar— de lo eterno e inmóvil<sup>49</sup>; pues, la realidad que se mueve y cambia nos angustia. Necesitamos del orden, categorías y principalmente, del sentido, porque son estímulo y alivio ante lo finito. Tal es la angustia que nos genera, que hemos terminado oponiéndonos a la naturaleza de la realidad y hemos creado un *cosmos*<sup>50</sup> donde resguardarnos.

Frente a este fervor, Bergson propone que "una filosofía se parece más a un organismo que a un ensamblaje, y es incluso mejor hablar aquí de evolución que de composición<sup>51</sup>". Cuando Bergson dice "parece", quizá se refirió a "debería parecerse", pues eso es lo que reconoció como el verdadero método de la filosofía; pero que, al menos hasta su tiempo, no se había acudido a él con el énfasis que se necesitaba para fundar una comprensión de la realidad.

Bergson buscó situarse en la movilidad con la idea de que ella tiende a la novedad por medio de la creación constante<sup>52</sup>; sin embargo:

Los antiguos ya se resistían a ello, porque, más o menos platónicos, imaginaban que el Ser se daba de una vez por todas, completo y perfecto, en el inmutable sistema de las Ideas [...] Es el Tiempo que lo habría echado todo a perder. Los modernos adoptan, es cierto, un punto de vista completamente diferente<sup>53</sup>. Ya no tratan al Tiempo como un intruso, perturbador de la eternidad;

---

<sup>48</sup> *PM*, p. 1272.

<sup>49</sup> Aunque aquí se propone que esto ha ido más allá de la metafísica: la realidad humana ha sido construida desde absolutos. Las instituciones, creencias, ideologías, protocolos aspiran a lo inmóvil, a la permanencia, a la inmutabilidad, y es comprensible por qué lo hacen.

<sup>50</sup> Un *sistema* ordenado, manejable y discernible.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 1349.

<sup>52</sup> Lo que trata acerca de la vida es detallado en otro momento.

<sup>53</sup> Antonio Pintor, al hablar sobre el problema actual de la filosofía, mostró la actualidad de lo observado por Bergson: "en otras épocas el filósofo podía partir de unas coordenadas aceptadas [...] partía de una visión unitaria de su objetivo y desde ahí podía volverse con mejor o peor éxito a los distintos problemas concretos. Hoy semejante supuesto ha sido cuestionado de un modo tan radical por voces tan distintas que pareciera irresponsable evasión pensar en un objetivo semejante. Antes

pero de buena gana lo reducirían a una mera apariencia. Lo temporal es entonces sólo la forma confusa de lo racional.<sup>54</sup>

### **1.1.3 EL PAPEL DE LA RAZÓN EN LA BÚSQUEDA DE UNIDAD POR PARTE DE LA TRADICIÓN FILOSÓFICA DE OCCIDENTE**

Jean Grondin apoyó la observación de este encauce del quehacer filosófico cuando dijo que “Platón será el primero en llamar *philosophia* a este pensar en un ser permanente y fundamental<sup>55</sup>”. Tan breve mención reúne todo el enfoque que Grondin desarrolla en su *Introducción a la metafísica* donde el principio del pensamiento filosófico es el *ser*: “toda filosofía que se precia de serlo se define por una tesis sobre el ser y su fundamento, y sólo puede ser filosofía en la medida en que lo hace<sup>56</sup>”, pues: “toda filosofía es metafísica en la exacta medida en la que trata de un ente, una cuestión o un objeto, considerado por ella más fundamental que todo lo demás<sup>57</sup>”. En el caso específico de Bergson, según lo que plantea en *PM*, la búsqueda fundamental de la metafísica es el conocimiento de la realidad y eso involucra el conocimiento de todo. Por eso Bergson habla de la metafísica como filosofía, pues sigue la tradición a la que pertenece, la de la búsqueda de la *filosofía primera*.

Dicho esto, es muy importante observar que la facultad intelectual que distingue a nuestra especie ha sido utilizada para lograr este conocimiento. En Bergson, la función inmediata de la *inteligencia* es construir herramientas, pero, al hacer una distinción entre la *inteligencia* y la *inteligencia verdadera* (la cual supera límites), plantea que esta misma facultad nos lleva a darnos cuenta de nuestro estado y eso, a su vez, nos lleva a querer superarlo (por eso abundan los constructos con pretensiones definitivas y perdurables). Así, de la fabricación de herramientas se va al conocimiento de la realidad, primero para transformar la materia, pero con eso se da paso a la reflexión

---

que unitaria la realidad parece ahora múltiple, rota en plurales y heterogéneos pedazos cuyas diferencias resultan tan irreconciliables que el intento de un Parménides de nuestro tiempo estaría inmediatamente expuesto a la sospecha de mixtificación” (p. 11). Resuena en este fragmento la visión bergsoniana de una realidad heterogénea que no puede ser reducida a una explicación general como pretende la tradición construida desde Parménides. La respuesta de Bergson está principalmente dirigida a la metafísica de la unidad inmóvil.

<sup>54</sup> *PM*, p. 1244.

<sup>55</sup> Grondin, p. 25.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>57</sup> *Idem.*

sobre la materia misma con lo que se nos revela una profunda realidad. El conocimiento ya no es sólo para lo útil, es también por el asombro ante la vida en que fluimos. Por esta razón la facultad intelectual tiene tanto peso y encontró su epítome en Descartes.

Jean Grondin enfatiza el hecho que las *Meditaciones metafísicas* de Descartes fueron concebidas como *Meditationes de prima philosophia*. La importancia de señalarlo está en el diálogo, pues, con tal título, es innegable la consciencia de con quién y de qué se habla. Sin embargo, parece que “no encontramos en Descartes la reflexión sistemática sobre el objeto de la metafísica o el problema del ser que tanto habían preocupado primero a la Antigüedad y luego a la Edad Media Aristotelizante<sup>58</sup>”. Pero, si esto sucede en la obra, parece haber una discordancia, ya que su título no corresponde al contenido. La discordancia es lo que el *cogito ergo sum* del *Discurso del método* significa para la pregunta sobre, ya no la realidad, sino el ser (en Bergson estos conceptos, por su naturaleza, se identifican<sup>59</sup>): “De nuestro análisis resultaba por el contrario que al menos un parte de la realidad, nuestra persona, puede ser reconquistada en su pureza natural. [...] Nuestra persona se nos aparece tal como es ‘en sí’ desde el momento en que nos desprendemos de hábitos contraídos para nuestra mayor comodidad<sup>60</sup>”.

Contrario a lo que propone Bergson, el conocimiento del ser, los entes, los objetos y la realidad en la sentencia cartesiana queda subordinado al conocimiento de un yo específico, el del pensamiento, “el *cogito*, fuente y lugar de la inteligibilidad del ser en su conjunto<sup>61</sup>”. Esto hace de la metafísica un *egología*<sup>62</sup> donde el ser recibe su sentido del cogito, se hace algo inteligible; es decir objeto del entendimiento, de la racionalidad. La razón y sus procedimientos se devoran a sí mismos al encerrarse

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 181

<sup>59</sup> “La durée es la dinámica del ser” (Cherniavzky, p. 47) y “Ontologización: hacer del tiempo de la vida la dinámica del ser a partir de la cual se explican el resto de los fenómenos” (*ibid.*, p. 66).

<sup>60</sup> *PM*, p. 1268.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>62</sup> *Idem.*

en sus propias estructuras. Aquí es donde se sitúan las objeciones de Bergson, pues considera que la racionalidad está hecha para:

Llenar los vacíos de la percepción o ampliar su alcance. No niego la utilidad de las ideas abstractas y generales, como tampoco cuestiono el valor de los billetes de banco. Pero, así como el billete de banco es solo una promesa dorada, una concepción vale solo por las percepciones eventuales que representa<sup>63</sup>.

#### 1.1.3.1 EL PAPEL DE LA RAZÓN A PARTIR DEL CONCEPTO DE INTELIGENCIA VERDADERA

Esta aclaración es importante porque manifiesta que no se pretendía envilecer a la razón, sino observar una “insuficiencia<sup>64</sup> de nuestras facultades de concepción y de razonamiento<sup>65</sup>”. Esta observación, se insiste, no significa una oposición declarada contra el razonamiento; ya que, él es la facultad dada al ser humano para enfrentarse a la realidad o, en otras palabras, para sobrevivir. Además, ha resultado más que efectiva, porque por ella:

El hombre puede construir cualquier objeto; en resumen, puede adquirir cualquier hábito motor ... Mientras en el animal la energía vital se consume en la operación de permanecer vivo, no ocurre así con el hombre. En el hombre, la vida no está cautiva de los mecanismos; incesantemente, él puede oponer a los hábitos antiguos otros nuevos, haciendo que el cuerpo que se le ha dado y los útiles que él le ha añadido le sirvan según su gusto. Hay un abismo entre el animal y el hombre ... la diferencia, concluye Bergson, no es de grado sino de naturaleza.<sup>66</sup>

Lo anterior ocurre por lo que Bergson llama *inteligencia verdadera*<sup>67</sup>, la cual busca romper los límites. Pero se encuentra en una encrucijada, pues, por un lado, está la supervivencia que necesita de lo inmediato, lo útil, de modo que la inteligencia no puede detenerse a *contemplar*; sin embargo, lo hace y ahí está la contraparte: al detenerse ve la profundidad, *en-tiende* y gracias a ello transforma y fabrica<sup>68</sup>, pero también da paso a la *RSA* con la cual se pone en contacto con el *impulso vital* desde la materia.

---

<sup>63</sup> *PM*, p. 1367.

<sup>64</sup> En esta tesis se propone que no se trata de una insuficiencia sino de una reducción de las capacidades que tiene esta facultad. El motivo es que su uso está enfocado en resolver problemas de utilidad debido al valor que tiene ello en nuestra supervivencia.

<sup>65</sup> *Idem*.

<sup>66</sup> Oesterreicher, p. XVIII.

<sup>67</sup> Al observar las características de ella y de la intuición se nota que son lo mismo, pero con diferentes nombres. Más adelante se explicarán estas características.

<sup>68</sup> “El hombre esencialmente fabrica. La naturaleza, al negarle instrumentos ya hechos como los de los insectos, por ejemplo, le dio inteligencia, es decir, el poder de inventar y construir un número indefinido de herramientas. Sin embargo, por simple que sea la fabricación, se hace sobre un modelo, percibido o imaginado” (*PM*, p. 59).

Desafortunadamente, como nos limitamos a usar y construir, en lugar de *cohabitar*, nuestra facultad intelectual impone sus modelos sobre la realidad, la petrifica y la vacía de duración: el resultado es una supremacía de nuestro artificio, nuestra realidad que termina asolando a lo vivo y a la misma vida. Todo esto parte de una herramienta que nuestra facultad ha creado para nuestra construcción de conocimiento: *el signo*. Es importante entenderlo para poder llegar a saber cómo *cohabitar* con la vida a partir de la *RSA* con la realidad.

## 1.2 LA REALIDAD HUMANA COMO ARTIFICIO DE SIGNOS

El lenguaje es más que una herramienta, nos cautiva. Su estructura compleja de signos<sup>69</sup> es a manera del misticismo hebreo: ladrillos de creación que se acomodan para hacer un *artificio* al que consideramos, al parecer, *realidad* plena y única. Sin embargo, esta apariencia ha hecho una prisión de pedrería que, como notó Henri Bergson, se vierte hacia lo inmóvil y lo útil:

Los momentos del tiempo y las posiciones del móvil sólo son instantáneas tomadas por nuestro entendimiento sobre la continuidad del movimiento y de la duración. Con estas vistas yuxtapuestas tenemos un sucedáneo práctico del tiempo y del movimiento que se pliega a las exigencias del lenguaje esperando que se preste a las del cálculo<sup>70</sup>, pero sólo tenemos una reconstitución artificial. El tiempo y el movimiento son otra cosa<sup>71</sup>.

Por esta reconstrucción artificial es que los signos nos han dado un conocimiento incompleto de lo que somos y de lo que nos rodea. Se debe a que la mencionada reconstrucción se lleva a cabo desde la generalidad y la fragmentación, características opuestas a cómo se presenta la realidad. El resultado es una manera de relacionarnos que deshebra, deshuesa y fulmina hasta a nosotros mismos, pues juzgamos, manipulamos y utilizamos en lugar de habitar *en* y *con*. El resultado ha sido una realidad fabricada por *signos*<sup>72</sup>. Incluso Bergson consideró inaudito que los filósofos cayeran en la ilusión de

---

<sup>69</sup> Las características que constituyen a lo que Bergson entiende como signo se desarrollan en el siguiente apartado.

<sup>70</sup> Aquí pueden encontrarse dos manifestaciones del *signo* a las que Bergson hace referencia y puede notarse el motivo por el que lo hace: son las más frecuentes y con ella hemos construido otras estructuras más complejas que, como se verá más adelante, actúan también como signos.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 1257.

<sup>72</sup> Sus características se encuentran en el apartado siguiente.

que sus esfuerzos por explicar toda la realidad quedaran reducidos a un *signo* (en este caso, un concepto que pretendía la totalidad, pero que sólo cambiaba de nombre para cada filósofo<sup>73</sup>). Pero no es algo propio y relegado a los filósofos, Bergson nota que es la tendencia del ser humano el reducir todo a *signos* y creer que con ellos se explica y entiende cabalmente la realidad. Lo explicó por medio de una de las formas del *signo*<sup>74</sup> que son los conceptos:

Al reducir las cosas a sus conceptos, al encajar los conceptos unos en otros, se llega finalmente a una idea de las ideas, a través de la cual uno se imagina que todo se explica. A decir verdad, ella no explica gran cosa, ante todo porque acepta la subdivisión y la repartición de lo real en conceptos que la sociedad ha consignado en el lenguaje y que ella había efectuado la mayoría de veces por su mera comodidad, luego porque la síntesis que efectúa de dichos conceptos está vacía de materia, y es puramente verbal. Uno se pregunta cómo este punto esencial escapó a los filósofos profundos, y cómo pudieron creer que caracterizaban en lo que fuese el principio erigido por ellos en explicación del mundo, mientras que se limitaban a representarlo convencionalmente mediante un *signo*<sup>75</sup>.

En la torre de *signos* duerme nuestra consciencia<sup>76</sup>, que busca en sí misma, pero desde una altura que la aleja del resto de la realidad y le impide saberse parte de ella. Por eso se ha devastado la vida física<sup>77</sup>, psíquica y afectiva<sup>78</sup>, ambientes<sup>79</sup> que son la *duración*.

### 1.2.1 LA DURACIÓN BERGSONIANA Y SU RELACIÓN CON EL SIGNO

Al hablar de *duración* se está ante un concepto que no precisamente se pueda definir, porque hacerlo<sup>80</sup> es ajeno a su naturaleza: cuando se trata de la vida, más que los significados, nos han de importar,

---

<sup>73</sup> “Se dé el nombre que se quiera a la “cosa en sí”, se haga de ella la Sustancia de Spinoza, el Yo de Fichte, lo Absoluto de Schelling, la Idea de Hegel, o la Voluntad de Schopenhauer, por más que se le presente en su significación bien definida: la perderá, se vaciará de toda significación desde el momento en que se le aplique a la totalidad de las cosas” (*ibid.*, p. 1289).

<sup>74</sup> Bergson no habla del *signo* como lo hace la lingüística. Aunque él suele mencionar a los números y las palabras al referirse a los *signos*, se trata de un constructo con procedimientos muy precisos que más adelante se darán a conocer. Debido a esas características se puede decir que el concepto es una de las diferentes formas del *signo*.

<sup>75</sup> *Idem.*

<sup>76</sup> Esa consciencia implica nuestra dimensión afectiva que es fundamental para cohabitar, eso implica crear un lazo con la realidad y con todo lo que podamos llamar otro para hacerlo prójimo.

<sup>77</sup> Esto involucra a la naturaleza.

<sup>78</sup> Se separa de la psíquica porque con lo *afectivo* se pretende hablar de las relaciones y vínculos entre los seres.

<sup>79</sup> Esta palabra se usa porque, en su etimología, relaciona al movimiento con el acto de abarcar (lo plural y no algo específico) lo más cabalmente posible. Además, se relaciona con la palabra “ambos” y todo esto nos remite a algo importante que interesa en esta propuesta: los vínculos, la cercanía, lo íntimo. Si no se escogió ámbito es porque ella ha tenido una relación con lo espacial y eso es justo lo que la propuesta de Bergson buscó reconsiderar.

<sup>80</sup> Poner límites que le den forma específica.

principalmente, su valor y cualidades. Las de la *duración* revelan el comportamiento de la realidad: movimiento que acumula el pasado sin previsión<sup>81</sup>, profundidad heterogénea y falta de contornos para discernir a todo lo plural que se amalgama<sup>82</sup>. Esas cualidades hacen de la *duración* un proceso más que un fin<sup>83</sup>.

En lo que se refiere a su valor, está en que conocer lo que *dura* nos lleva a re-unir los haces<sup>84</sup> de la vida para *cohabitar* con ellos, pues somos parte como cuerpo y consciencia. Si no nos reconocemos es porque nos hemos separado de nosotros mismos y el resto de la *duración* al privilegiar al método de conocimiento que ya ha sido mencionado. Se nos escapa la comprensión de la vida, porque la juzgamos desde el *signo*, que le es ajeno, una imposición desde el exterior, y contrario a la naturaleza de ella: el *signo* es discontinuo, la vida, continua e infragmentable. Además, el *signo* nada le aporta a la vida. Es como creer que al escribir una palabra en una masa de barro ella puede vivir o quedar inerte<sup>85</sup>; como si al ordenar “ven fuera<sup>86</sup>”, resucitaremos a nuestros muertos; como si al decir “sea<sup>87</sup>,” haremos existir al universo. Dice la voz lírica en *Expediente, XV* de Christian Peña: “La noche no aparece por nombrarla<sup>88</sup>”; simplemente porque el *signo* no es el ser, pero nos empeñamos en que lo sea.

---

<sup>81</sup> Conviene recordar que, para Bergson, el *impulso vital* no tiene un plan, proyecto o sentido predeterminado.

<sup>82</sup> Estas tres características no fueron dadas por Bergson de manera explícita. Él multiplica los conceptos para hablar de la *duración* a lo largo de su obra. Se llega a las características que se proponen en el texto al reunir los conceptos utilizados por Bergson con los ejemplos que él también da para explicar el comportamiento de la vida, y al observarse el propio mundo natural y psíquico a partir de las explicaciones de la *duración* en toda la obra bergsoniana. Otra propuesta de lo que caracteriza a la *duración* son los conceptos que da Frédéric Worms: sucesión, continuidad y multiplicidad (Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, p. 20). Sin embargo, dadas las observaciones de Axel Cherniavsky (pp. 45 - 68) de que esas características no son propias de la *duración*, y que incluso forma parte de las concepciones del tiempo de Kant y Husserl, se prefirió modificar la manera de describirlas para acercarnos más a lo que es fundamental en Bergson: centrarse en la vida (v. Cherniavsky, p. 66; Ruiz, p. 17).

<sup>83</sup> En este punto se reúnen arte y vida, pues ambas son procesos, como se explica en la segunda parte de esta tesis.

<sup>84</sup> Como antes fue mencionado, Bergson usa, en *EC* (p. 578), las palabras *tendencias* y *direcciones* para referirse a las variaciones y dinamismo de la vida en su proceso creador. Aquí se usa *haz* porque, cuando se refiere a la luz, implica una naturaleza ambivalente, menos definida y delimitada. Además, posee cierta unidad; pero cuando se encuentra con la materia, ella le pone límites y la dispersa en diferentes direcciones. Esta imagen se relaciona más con la naturaleza y comportamiento de la vida, según la descripción de Bergson (*idem*) y su relación con la materia.

<sup>85</sup> Como la palabra אמת (emet) en la frente del gólem.

<sup>86</sup> Juan 11:43.

<sup>87</sup> הָיָה

<sup>88</sup> Peña, no. 2.

Con el *signo* se busca la precisión, y la realidad no es precisa dado que *dura*. La precisión es el supuesto de que los contenidos están dados de antemano, y que sólo existe lo que puede expresarse por medio de ellos<sup>89</sup>; es “partir de ciertos conceptos, es decir, de ciertos signos, y en ir, junto con el signo, al encuentro con la realidad [...] Es establecerse en lo inmóvil, en lo estable, en lo desconocido; aguardar e interceptar a la realidad que va pasando<sup>90</sup>”. Así no hay cabida para la creación que permite la sugerencia<sup>91</sup> donde nada está aún determinado sino en proceso, que es como la vida se presenta: con posibilidades abiertas e innumerables<sup>92</sup>. Mientras el *signo* fragmenta, inmoviliza y observa en partes, como a una rana sobre la mesa de disección, la vida ocurre plena en su movimiento. Mientras ella es creadora y creativa, el *signo* manipula lo existente para hacer artificios con los cuales enfrentar la incertidumbre del movimiento. Los objetivos, la causalidad, la finalidad, lo determinado resultan de la actividad ordenadora y naturaleza inmóvil de nuestros *signos*. Por eso, cuando miramos con ellos en retrospectiva<sup>93</sup> encontramos patrones que nos ayudan a narrar el devenir; al hacerlo, damos sentido ante la consciencia de nuestra finitud. El sentido es humano y los *signos* son de mucha ayuda para crearlo; pero, lo hacen con estructuras tan fijas y ajenas a la realidad que nuestro conocimiento a través de ellas es parcial, indirecto y, en algunos casos, erróneo y hasta dañino.

Los *signos* tienden un puente entre nosotros y la realidad, de modo que sólo representan, pero no *son* a lo que se refieren, incluso se alejan de ello y se vuelven autorreferenciales. La razón de ello está en su manera de proceder: fragmentan el flujo de lo real, lo trazan en algo aprehensible para la inteligencia, reducen la heterogeneidad y con lo que resulta construyen una realidad pétrea, superficial

---

<sup>89</sup> *HIT*, p. 109.

<sup>90</sup> *Ibid.* p. 105.

<sup>91</sup> Como sucede en la metáfora, a la que Bergson asigna un papel valioso para la expresión de la realidad, así como también a la imagen. En estos recursos se logra la sugerencia porque el contenido no está dado de antemano, sino en proceso (v. *HIT*, p. 107). Esto se debe a que “siempre hay algo de metafórico en las fórmulas en las cuales se desemboca, por abstractas que sean, como si la inteligencia estuviera obligada a transponer lo psíquico en físico para comprenderlo y expresarlo [...] Esto no tiene nada de sorprendente. Nuestra inteligencia es la prolongación de nuestros sentidos. Antes de especular, hace falta vivir, y la vida exige que saquemos partido de la materia, sea con nuestros órganos, que son herramientas naturales, sea con las herramientas propiamente dichas, que son órganos artificiales” (*PM*, p. 1277).

<sup>92</sup> Como se detalla en la segunda parte de esta tesis.

<sup>93</sup> *Cfr.* *PM*, p. 1265.

y sin relaciones. Como resultado hemos creado lo aquí se nombra *realidad humana*<sup>94</sup>, donde nos resguardamos del tiempo y la naturaleza de la vida cuyo movimiento nos parece una vorágine inclemente.

Para conocer los motivos de esta visión sobre el *signo* se habla, en el siguiente apartado, con más detalle de sus características y funcionamiento.

### 1.2.2 CARACTERÍSTICAS DEL SIGNO

Como se anotó en el apartado previo, los *signos* en Bergson no son exactamente los mismos de la lingüística. Un *signo* en la perspectiva bergsoniana es más un grupo de características con una acción definida que algo en particular: “pertenece a la esencia misma del signo el ser un instrumento de análisis y, por consiguiente, de descomposición<sup>95</sup>”. Esto significa que el *signo* es principalmente la herramienta del procedimiento que privilegiamos para conocer. Es procedimiento consiste en la inmovilización y fragmentación, o espacialización, de la realidad<sup>96</sup>.

A pesar de que Bergson menciona a las letras, conceptos y números cuando se refiere al *signo*, no sólo es una unidad, sino también un grupo de ellas. Es decir, un *signo* puede ser una letra o un número, pero también una fórmula o el discurso que conforma a una práctica. Por esa razón, en esta tesis se plantea que los esquemas, protocolos, prácticas, jerarquías sociales y de poder<sup>97</sup>,

---

<sup>94</sup> A partir de ahora, existirá la distinción entre realidad humana y realidad. No porque tengan diferencias fundamentalmente sustanciales, pues la realidad humana parte de la realidad como variación y como representación. Sin embargo, nuestras acciones muestran que las pretendemos distintas.

<sup>95</sup> *HIT*, p. 50.

<sup>96</sup> “La inteligencia, tal como Kant nos la representa, se baña en una atmósfera de espacialidad a la cual está tan invariablemente unida como el cuerpo viviente lo está al aire que respira” (*EC*, p. 668).

<sup>97</sup> Es sabido que el imperio español pretendió estratificar a la sociedad en castas con el presupuesto de una “sangre pura”. Tradicionalmente la división era en 16 grupos, pero para 1753 ya era imposible distinguir entre tantas diferencias. Esto fue porque las variaciones eran indeterminables y rara vez se presentaban rasgos absolutos que permitieran encasillar al individuo en algún grupo. Así sucede, en menor o mayor medida, con todas nuestras estructuras, pero a veces son necesarias, porque ayudan también a la preservación. Por ejemplo, el no saber qué especies de serpientes son dañinas y cuáles ayudan al control de plagas ha llevado a que muchas especies del segundo grupo estén en peligro, porque son asesinadas ante el miedo de que nos puedan hacer daño. Reconocer las características que distinguen a cada especie ayuda a discernir entre el peligro y la ayuda.

comportamientos culturales<sup>98</sup> e ideologías son *signos* o pueden llegar a serlo. Esto se debe a las características que Bergson reconoció en los *signos*: generalizan, son un llamado a la acción y fijan<sup>99</sup>.

#### 1.2.2.1 EL SIGNO PARA GENERALIZAR

Que los signos generalicen se debe a que son un producto de la abstracción<sup>100</sup>, ella parte de la experiencia y la materia, pero con el *signo* se conciben como simples superficies, sin interior. Esto hace que nuestra visión de la realidad sea algo inmóvil y homogéneo, como si se tratara de bloques sólidos aislados e infrangibles<sup>101</sup>. Por demás, al abstraer la realidad no es conocida directamente sino a través de la generalización que se hace de ella y se reduce a una representación, por eso el conocimiento que los *signos* producen es relativo. Dice Bergson en *PM*:

Sea, por ejemplo, el movimiento de un objeto en el espacio. Lo percibo de manera diferente según el punto de vista, móvil o inmóvil desde donde lo miro. Lo expreso de manera diferente, según el sistema de ejes o de puntos de referencia al cual lo relaciono, es decir según los símbolos a través de los cuáles traduzco. Y lo llamo *relativo* por esta doble razón: en un caso como en el otro me sitúo por fuera del objeto mismo.<sup>102</sup>

Bergson hace visible el conocimiento relativo que se obtiene con el *signo* al explicar el aprendizaje de una lengua extranjera<sup>103</sup>. Por un lado, se puede *estar con* los hablantes y *en* el entorno donde la lengua viva se desarrolla; es decir, arrojarnos al habla, a lo vivo, ser con ello, *cohabitar*. Así, el conocimiento de la lengua es absoluto y no relativo, pues no se mira desde un elemento ajeno, por secciones o en algún instante sino en su pleno fluir. El conocimiento relativo, por otro lado, se da en situaciones como el uso de un manual. Ahí, la pronunciación aparece diseccionada en formas familiares para nuestra facultad de análisis<sup>104</sup>. El sonido, en lugar de ser asimilado en su entorno vivo, es dividido, traducido y

---

<sup>98</sup> V. anexo 1.

<sup>99</sup> V. *HIT*, p. 43 - 63.

<sup>100</sup> V. *PM*, p. 1354. Más adelante, al hablar de la intuición, se retoma con profundidad el papel de la abstracción en nuestro conocimiento de la realidad.

<sup>101</sup> La siguiente sección se centra en explicar las características y consecuencias de concebir a la realidad como algo sólido.

<sup>102</sup> *PM*, p. 1392.

<sup>103</sup> “¿Qué se necesita para que tenga un conocimiento absoluto? Sería necesario viajar a Inglaterra, vivir con los ingleses, vivir la vida inglesa. Sería necesario sumergirme en la pronunciación presente del inglés. Aprendería lo mismo, la misma pronunciación, pero de una forma completamente diferente; no tendría que verme con elementos separados” (*ibid.*, p. 24).

<sup>104</sup> En *PM* (pp. 1392 - 1396) Bergson explica una de las actividades principales que hace la inteligencia para construir su conocimiento de la realidad, se trata del análisis. Consiste en fragmentar, buscar relaciones y reconstruir aquello que fue

fijado en otros elementos que lo imitan en su emisión natural. Un ejemplo es el acento y la pronunciación en el aprendizaje de lenguas.

Al estar en el entorno, reproducir el acento de una lengua es más natural desde la experiencia sensible (a partir del sonido) que cuando se aprende por un ejercicio de fragmentación, que es como sucede al seguir las indicaciones del alfabeto internacional fonético y de la repetición de normas<sup>105</sup>. Además, el aprendizaje de una lengua, va más allá de la pronunciación, pues el sentido de muchas oraciones y hasta palabras no se conoce desde los diccionarios sino en la convivencia con los hablantes. Un ejemplo de todo esto es la comprensión de los diferentes sonidos de la letra *d* en danés<sup>106</sup> que se facilita con la enunciación misma de las palabras. Además, uno de sus sonidos, el más glotal, que suele estar al final de las palabras, como en *sted* (*sdeð*) es más fácil decirlo al estar situarlo en la cadencia de las frases y estar directa y constantemente en el entorno donde se habla que con una explicación fonológica detallada.

Este caso, como el de muchas lenguas más, ejemplifica al *proceso*<sup>107</sup> de aprendizaje desde el *habitar*. Para Bergson se trata de un proceso *simple* que conduce a lo *absoluto*, porque no hay recomposición de elementos, no se pasa de una representación a otra, sino que implica un *estar directo* con la lengua, “en una especie de prolongada camaradería<sup>108</sup>”; mientras que el aprendizaje desde la representación pide la presencia de más elementos que se interponen entre la realidad y nosotros.

Aunque el procedimiento es efectivo para entender y ejecutar<sup>109</sup> no lo es para comprender y

---

fragmentado para entender su funcionamiento. Aunque esto ha sido eficaz en la producción de conocimiento y transformación de lo conocido, sus productos presentan fisuras, fragilidad y algunas posibilidades de afectarnos. Se trata del vaso que, después de roto, vuelve a ser pegado: se notarán las fisuras y hay el riesgo de encontrar alguna astilla o cortarse con alguno de los filos que no fueron recubiertos.

<sup>105</sup> Esto no significa que la única manera para aprender una lengua sea viviendo en el lugar donde se habla. El contacto con ella puede ser por diferentes medios. Lo que quieren decir las observaciones de Bergson es que el aprendizaje del absoluto no es posible desde meras representaciones, es necesario formas de contacto con su realización en acto y en el flujo propio de la lengua.

<sup>106</sup> Al parecer, la segunda lengua europea con la pronunciación más compleja.

<sup>107</sup> Se resalta la palabra por ser un concepto importante.

<sup>108</sup> *HIT*, p. 44.

<sup>109</sup> Como sucede en el método Bargue de la pintura y dibujo académicos: aislar en secciones lo que se quiere reproducir; tras ello se reduce a líneas que generan figuras geométricas que son reproducidas a escala 1:1; después, comienzan los añadidos de curvas; y finalmente, una vez que se ha reproducido la forma, se comienza con el trabajo de sombras y luces. Este

relacionarnos, pues traduce la realidad en esquemas de la inteligencia y no desde como ella es<sup>110</sup>, entonces nos volvemos ajenos a ella, por eso es necesaria una manera de ver la realidad más cerca de su comportamiento y naturaleza (aunque no sólo se trata de que uno forme parte del contexto, sino también ser consciente de lo que ocurre en él y en nosotros).

En el desarrollo de nuestro alfabeto es muy evidente la generalización que resulta de lo relativo. Como puede recordarse, cada letra representaba algo concreto y habitual; por ejemplo, el referente real de la letra A<sup>111</sup> es una cabeza de buey. Pero los trazos se fueron simplificando debido a los fines prácticos que requiere la acción comunicativa en el medio escrito y también por la necesidad de expresar cada vez más con un número limitado de símbolos (esto ya lo había mencionado John Locke<sup>112</sup>). Así se pasó de representar a un objeto específico de la realidad, a representar un sonido elemental de la palabra construida que refiere al objeto concreto. Finalmente, se llegó a la representación del signo por sí mismo, sin relación con nada más que él: la A ya no es simplificación de una cabeza de buey ni el sonido con el que inicia la palabra, sino que A es A<sup>113</sup>.

---

método, en pocas palabras, se fundamenta en la segmentación y geometrización de los cuerpos, no se ve la figura en su totalidad sino en fragmentos que se traducen a formas.

<sup>110</sup> Un caso que demuestra los alcances y límites de esto es el de la “antena” creada por Neil Harbisson para poder detectar los colores. Debido a que Harbisson sólo puede ver en escala de grises, desarrolló un aparato que transforma las ondas de color en ondas de sonido. Su antena le ha permitido percibir de una manera los colores y con ello tener una experiencia con más elementos de la realidad; sin embargo, lo que percibe son vibraciones en sus huesos, pero no la descomposición de la luz. En otras palabras, percibe la representación, pero no a los colores por sí mismos. De esa misma manera es nuestro conocimiento a través del *signo*.

<sup>111</sup> V. *HIT*, pp. 43-63.

<sup>112</sup> “Lo general y lo universal son criaturas del entendimiento, y no pertenecen a la existencia real de las cosas. Para volver a las palabras generales, resulta evidente, a partir de lo dicho, que lo *general* y lo *universal* no pertenecen a la existencia real de las cosas, sino que constituyen invenciones y criaturas del entendimiento, que éste elabora para su propio uso, y atañen sólo a los signos, sean palabras o ideas. Según se ha expuesto, las palabras son generales cuando se emplean como signos de ideas generales, y así son aplicables indistintamente a muchas cosas particulares, y las ideas son generales cuando se disponen para representar múltiples cosas particulares, pero sin que la universalidad pertenezca las cosas mismas, que son todas particulares en su existencia [...] En consecuencia, cuando quitamos los particulares, los elementos generales que nos restan son tan sólo criaturas de nuestra invención, y su naturaleza general no es sino la capacidad que el entendimiento les confiere de significar o representar a muchas cosas particulares. Pues el significado que poseen no es más que una relación añadida por la mente humana” (p. 33, vol. 2). Esta facultad a la que John Locke se refiere es la que conocemos cotidianamente como abstracción, la cual sí aporta beneficios en los procesos de simpatía.

<sup>113</sup> De igual manera sucede con los números, y esa es una de las críticas que Russell hizo al concepto de número en Bergson, pero con lo aquí comentado se puede entender el obstáculo que hay en ellos para acercarnos a la realidad. Tienen, sin embargo, otros beneficios relacionados con lo dicho al final de la nota anterior.

Aunque se pierde la relación entre el objeto y el signo con el que se representa, se gana en posibilidades, pues el mismo signo puede ser usado para nombrar más de las variaciones y abundancia que es el fluir de lo real. Esa es la tendencia del *signo*: simplificar para alcanzar la generalización y por ello se vuelve autorreferencial. En ese proceso el individuo se desvanece. Por eso el *signo* no es el ser sino un artificio del proceder de la inteligencia, porque lo particular y heterogéneo es propio de lo vivo<sup>114</sup>.

#### 1.2.2.2 EL SIGNO PARA FIJAR

La siguiente característica, la de fijar, está relacionada con el ya mencionado análisis, porque, ante la propensión de la inteligencia a estar cómoda entre los sólidos, para conocer al objeto ayuda la descomposición de él y de su movimiento. La realidad se presenta en su fluir y nosotros mismos somos muestra de ello. Esto es evidente, pues, ¿acaso en algún momento estoy en reposo absoluto, sea alguna célula mía, el fluir de mi sangre, mi memoria, mi sentir, mi percibir? Ante ese flujo que implica cambio es eficaz descomponer y detener (ambos procedimientos pueden ocurrir simultáneamente) para poder observar funciones, relaciones, causas y consecuencias. La desventaja de esto es que la realidad no es inerte y al fijarla tenemos sólo una visión parcial, pues continúa cambiando mientras nosotros quedamos embelesados en el momento que retenemos de ella.

En el ejemplo que se ha estado mencionando sobre el aprendizaje de una lengua es muy clara esa parcialidad. Como el habla se da en el fluir, las palabras y las frases se presentan en un continuo que construye entonaciones y cadencias; en pocas palabras, una melodía. Cuando procedemos con el uso de signos fragmentamos el habla en palabras que son abstracción de un elemento particular de la realidad. A esas palabras las organizamos en el acto del habla, pero ella tiene variaciones según la intención, la fonología y fonética de las letras y el hábito comunicativo. Eso influye en el fluir de nuestras frases, pues tenemos casos como las sinalefas o contracciones que aparecen por la propia

---

<sup>114</sup> V. anexo 7.

corriente del habla<sup>115</sup>. También está la dificultad de reconstruir en la lectura una entonación natural, pues las normas de puntuación se relacionan más con un orden lógico para hacer comprensible una idea que con el flujo al hablar<sup>116</sup>. Fácilmente, uno puede distinguir entre un acto de habla en la oralidad cotidiana y una lectura en voz alta que se esfuerza por reproducir esa naturalidad<sup>117</sup>.

La fijación es quizás uno de los procedimientos que más imprecisión producen en nuestro conocimiento de la realidad, concretamente porque es el opuesto directo a cómo se presenta lo vivo: en movimiento. Por eso Bergson dijo que “una definición perfecta solo se aplica a una realidad hecha<sup>118</sup>”, porque “las propiedades vitales nunca se realizan por completo, sino que siempre están en camino de realizarse<sup>119</sup>”. Esto distingue entre un conocimiento exterior y otro interior, que son el del signo y el de la simpatía, correspondientemente.

### 1.2.2.3 EL SIGNO COMO UN LLAMADO A LA ACCIÓN

Por último, está el *llamado a la acción*. Quizá la característica que menos detalla Bergson, pero que más debemos aclarar, porque se refiere a aquello que, según nuestro autor, es lo que existe y no las cosas. Esto parece confuso, pero sólo es porque se trata, una vez más, de falta de precisión al usar las palabras.

La acción desde este contexto está relacionada con actuar sobre algo como consecuencia de concebirlo como objeto; eso implica que ese objeto sea pasivo, por lo que no puede ejercer alguna

---

<sup>115</sup> Como lo son “horita” y “nomás” en español.

<sup>116</sup> Aunque en un principio la puntuación estaba relacionada con la lectura en voz alta, conforme se desarrolló la gramática y se ha extendido la alfabetización y la cultura escrita (incluida la lectura en voz baja), se ha transformado en indicadores para que la consciencia ordene las ideas y las entienda.

<sup>117</sup> Además, están las dificultades en la enseñanza-aprendizaje de la lecto-escritura en la infancia. No se puede usar un sólo método, porque pronto aparecen obstáculos y preguntas en los niños. Si sólo se usa el método silábico será muy difícil vencer las pausas en la lectura y que ella fluya de manera natural. Se tiene que integrar la comprensión fónica y fonológica de cada letra. Esto también ayuda a confusiones comunes como lo es entre la b y la d, el sonido suave y fuerte de la r y cómo pronunciar y escribir palabras con esta letra cuando están precedidas por otra consonante o una vocal. Pero, si sólo se enseña a leer y escribir fonéticamente, no se logra la imagen de una palabra completa en el niño. También se tiene que integrar esa relación sonora y de imagen completa de palabras haciendo uso de aquellas que son frecuentes en su habla, como lo es el nombre del niño. En todo este proceso, la fragmentación está llena de huecos y por eso se necesitan tantas estrategias.

<sup>118</sup> EC, p. 505.

<sup>119</sup> *Idem*.

influencia sobre nosotros, así que no puede haber reciprocidad, y sin reciprocidad no puede haber un vínculo. Esto es muy importante porque Bergson dice que “originalmente, sólo pensamos para actuar. Es en el molde de la acción que nuestra inteligencia ha sido moldeada<sup>120</sup>”.

El caso del aprendizaje de una lengua vuelve a dejar más claro qué quiere decirse con la idea del llamado a la acción: si he realizado el esfuerzo de aprender la pronunciación de una lengua es porque espero conocer la lengua en su flujo natural y no sólo tener un panorama teórico de ella. Pero esto implica algo aún más profundo, y es porque el *signo* consiste en “el registro de un comportamiento de la cosa con respecto a mí que hace posible mi acción sobre ella, me da un asidero sobre ella [...] La representación a través de signos hace que la cosa, en lugar de ser pura y simplemente una cosa, de existir para ella misma, exista finalmente para mí<sup>121</sup>”.

Esto último es lo que le da al arte un lugar valioso en nuestra cercanía con la realidad, pues desde la materia nos vuelve a poner a algo por sí mismo y no según su función para nosotros. Además, en el arte no se privilegia la utilidad<sup>122</sup>, porque no es para actuar sobre lo que se percibe sino para adentrarse en ello a través de lo que en esta tesis se nombra como *contemplación*<sup>123</sup> para *cohabitar*. En el *proceso artístico* esto se aprovecha, porque el *signo* se saca de su uso habitual, de lo asignado, de su fijeza para extrañarnos y para que reflexionemos sobre lo que ha recontextualizado. Al tener objetos fuera de su cotidianidad, nuestra conciencia se *extraña* y eso la *desautomatiza*<sup>124</sup>. El resultado es que el

---

<sup>120</sup>Si esto es cierto, entonces la *inteligencia* parece ser el obstáculo para relacionarnos con la realidad. Sin embargo, en esta propuesta se considera que la culpa no es como la declara Bergson, sino que la efectividad de nuestras estructuras para enfrentar el devenir nos hace sentir tan seguros que nos cerramos a explorar otras formas de conocimiento. Como se dijo anteriormente: nos encontramos cautivos en los *signos* y los *sólidos*, pero la *inteligencia* puede ir más allá de ellos cuando es *inteligencia verdadera* y, como se pretende demostrar la *RSA* es muestra de ello (v. apartado “La simpatía como conocimiento”).

<sup>121</sup> *HIT*, p. 47.

<sup>122</sup> En el lenguaje, el enfoque pragmático está en las funciones referencial, fática y apelativa que son a las que acudimos frecuentemente.

<sup>123</sup> Para entender cómo se entiende la *contemplación* en esta tesis, ayuda recordar que *templum* se refería a la división del cielo en sectores. En la página 53 de esta tesis, sin embargo, se explica cómo es entendido el concepto en esta propuesta. Además, en la segunda parte de la tesis se desarrolla directamente desde la actividad artística.

<sup>124</sup> Estos dos conceptos son importantes porque forman parte del conocimiento que nos permite la experiencia estética (punto central de esta tesis). Se refieren a la tendencia del ser humano a automatizar debido a los intereses prácticos que favorecen la supervivencia. Víktor Shklovski en *Искусство как приём* (el arte como procedimiento/técnica/artificio/recurso) usó estas palabras para hablar de lo que hace el arte para poder situar nuevamente a

mismo *signo* que lleva a nuestro adormecimiento por automatismo, ahora se desata de la fijeza que lo distingue. El resultado es ponernos de nuevo en contacto con la duración.

### **1.2.3 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL SIGNO EN RELACIÓN CON EL PROCESO ARTÍSTICO**

Como puede notarse, se mencionó que el *proceso artístico* aprovecha al *signo*, pues finalmente se trata también de representaciones y abstracciones, de manera que no se pretende eliminar al *signo* del panorama, sólo se busca considerar cómo podemos desafanarnos de su autorreferencialidad para recordarnos que es nuestra atención no debe estar en el referente, sino en la referencia y ella es la de un mundo móvil, cambiante, vivo.

Las ideas de Bergson sobre el *signo* y cómo se relaciona con lo real y la vida pueden entenderse con el anexo 4 de esta tesis donde se habla del antiguo relato hebreo sobre *Adam*<sup>125</sup> y el momento en que nombró a los animales. Este relato, visto como pensamiento (filosofía) hebrea antigua, sirve como ejemplo porque el acto de nombrar manifiesta las características del *signo* bergsoniano y también deja ver sus deficiencias para vincularnos con la realidad y hasta expresarla.

Quizás puede afirmarse que es común experimentar la insuficiencia de las palabras (forma frecuente del *signo*) para expresar nuestra experiencia. Debido a ello se entiende que los sentimientos más profundos nos lleven a la hipérbole, la tautología, la sinécdoque y a todas aquellas figuras de la retórica que en el arte<sup>126</sup> suelen estar más presentes. Pero la penuria de la expresión no se limita a las palabras, también se manifiesta en algo tan cotidiano como poder describir una vivencia.

En primer lugar, los eventos vividos deben ordenarse de manera lineal; por lo que, muchas veces, hacemos algunas aclaraciones en lo dicho para referirnos a la simultaneidad de hechos o

---

la consciencia en relación directa con el mundo. Lo que Bergson explica en *EC* sobre la tendencia a la acción se relaciona mucho con el concepto de *ostranénie* (*остранение*) de Shklovski.

<sup>125</sup> En hebreo, la palabra designa a la humanidad (אָדָם). Comparte raíces con las palabras sangre/rojo y tierra. Esa relación es valiosa por lo tangible, lo físico que se hace al ser no por reducirlo a la materialidad, sino por manifestar la relación que tenemos con el mundo al que pertenecemos (como lo propuesto por Olafur Eliasson, de quien se habla en el anexo 4). Además, con esta visión se propone a la materia como algo no ajeno al existir y la plenitud que constituye al ser.

<sup>126</sup> Se dice “arte” porque, aunque lo tradicional es pensar en la “poesía” para hablar de figuras retóricas, en realidad son procedimientos que pueden realizarse con otros materiales, no sólo con las palabras.

recuperarlos en la linealidad del discurso (como es el caso de los marcadores textuales en la escritura). Es decir, hay una constante reestructuración de lo experimentado al traducirlo a palabras: lo vivido se presenta originalmente sin rumbo y, muchas veces, con varias emociones, percepciones y actos simultáneos (pues la vida es un impulso que se dispersa en diferentes direcciones). Sin embargo, por la naturaleza del lenguaje, lo que se experimenta debe ser ordenado linealmente y yuxtapuesto (características del *signo* y de los *sólidos*<sup>127</sup>). Estas interrupciones, reordenamientos y la imposibilidad de poder expresar no linealmente lo que en origen es una continuidad generan intersticios entre lo vivido y lo expresado, entre el decir y la experiencia, entre el *signo* y la *duración*.

Por otro lado, está lo que el *signo* representa (usado como solemos): no posee nada de la materia, emotividad, sensibilidad y cualidades específicas de los objetos y demás cualidades de la realidad que se experimentan. En pocas palabras, el *signo* no aporta nada a la *duración*, al contrario, se construye con fragmentos de ella. El problema no termina ahí, pues se suma la complejidad afectiva que se produjo por el contacto de nosotros con el mundo. Si quisiéramos vivir esa complejidad a través de los *signos* en sus funciones referencial, judicativa o pragmática, se perdería el valor para la construcción de nuestra *RSA* con la realidad y lo que ello implica para comprender la *duración*. Esto coincide con lo observado por John Mullarkey cuando pone en diálogo a Bergson con Laruelle:

El último mensaje de Laruelle para la filosofía es que no todo es "filosofable" o, en otras palabras, que no todo es reducible a la filosofía estándar. Y el propio mensaje de Bergson es que no todo es 'decible', es decir, simbolizable con el lenguaje ordinario; algunas cosas no pueden mostrarse más que a través de su propia demostración [...] Una metafísica inmanente como la suya, entonces, es una filosofía que no se puede decir de manera estándar. Si fuera ordinariamente decible con conceptos prefabricados, entonces sería reducible a ellos<sup>128</sup>.

Esta mención es muy importante porque Mullarkey es de quienes participan de la idea de que no todo el conocimiento viene de la filosofía<sup>129</sup> ni puede expresarse por conceptos. Necesitamos de otras maneras y medios de expresión para acercarnos a la realidad, uno de ellos es lo gestual (que es lo que

<sup>127</sup> V. el apartado "La realidad sólida".

<sup>128</sup> Mullarkey, p. 222.

<sup>129</sup> Cfr. *Ibid.*, p 215.

ocurre en el cine, área en la que Mullarkey se centra): “En otras palabras, hay diferentes maneras de decir/no decir, en lugar de la infabilidad total, e incluso la "representación" puede ser solo otro tipo de gesto<sup>130</sup>”.

El valor de descubrir otras maneras para acercarnos a la realidad puede entenderse con la cercanía que hay en la naturaleza que representan las palabras *ser*, *realidad*, y *vida*. Ellas comparten características con la *duración* bergsoniana, como quizás ya pudo haberse notado en las explicaciones iniciales<sup>131</sup>. Esta amalgama de ser-realidad-vida también se presiente en la antigua narración hebrea mencionada en el anexo 2, porque, en primera instancia, la realidad de *Adam* son seres y, aún más, la vida que lo rodea.

El conocimiento que se plantea con esta percepción es uno muy ligado al vivir: si *Adam* nombra es para identificar aquello con lo que habita. No se trata de una mera percepción que se abstrae cada vez más del objeto, porque a pesar de que *Adam* no logre la compenetración con el resto de seres, siempre advierte que viven y que valen<sup>132</sup>. La conciencia de ese valor es sugerida en la función o, más bien, la razón de ser y estar de *Adam* en el huerto: para *cuidarlo* (*shamar*<sup>133</sup>) a través del servicio, de ligarse a él (*ovdá*<sup>134</sup>). La unión de estas dos responsabilidades fortalece la idea que no actuamos sobre materia inerte, sobre objetos, sino sobre lo que vive. El entorno de *Adam* es el de una vida que tiende a permanecer. En otras palabras, lo real que nos anega es vitalidad. *Adam* es consciente de ello y su acción (*ovdá* y *shamar*) es a partir de ello; pero al depender tanto y enajenarse en los signos para traducir el movimiento y pluralidad termina construyendo una realidad solidificada<sup>135</sup>.

---

<sup>130</sup> *Ibid.* p. 222.

<sup>131</sup> Por ese motivo se pide tener en cuenta tales coincidencias cuando aparezcan estos conceptos, porque la mención de uno involucra a los restantes, a menos que se haga la aclaración de que se está hablando de alguno de ellos en específico.

<sup>132</sup> Además, se encuentra el enfoque de la mística hebraica donde cada letra del alefeto presenta cualidades del ser divino y su relación con lo creado, como lo manifiestan el *Zohar* y el *Séfer ietzirá*.

<sup>133</sup> שמר

<sup>134</sup> עבד

<sup>135</sup> Esto puede explicar los casos de discriminación racial, de género, sexo y demás, pues lo sólido hace imágenes estrictas de la realidad que no sólo no admiten el cambio, tampoco dan paso a la pluralidad.

### **1.3 LA VISIÓN ESPACIAL DE LA REALIDAD Y SU RELACIÓN CON EL SIGNO: LA REALIDAD SÓLIDA**

*EC* comienza con el vínculo entre el ser y el conocimiento, de la misma forma en que lo hizo Aristóteles dos mil años antes en la *Metafísica*. Si persiste hablar de este lazo podría ser porque aún no se ha comprendido o porque es muy estrecho. No es el objetivo dar respuesta aquí y menos pretender una solución determinante, sino hacer notar que entre conocimiento y ser brota un problema para nuestra relación con la vida.

Una constante en el pensamiento de Bergson es que distingue las diferencias en el modo de conocer según la perspectiva: externa o interna. Como se ya se ha mencionado, a la primera la define como una visión *espacial* de la realidad que significa percibir todo como *sólidos*.

#### **1.3.1 LA IDEA DE LOS SÓLIDOS EN BERGSON**

Nuestra percepción habitual de las cosas, centrada en lo visual, lo ejemplifica. Por ejemplo, al ver una vajilla, cada plato, vaso o taza se percibe como un objeto por sí mismo, independiente: podemos saber cuándo empieza y termina cada uno, tienen sus contornos definidos y parecen piezas inmóviles, enteras y estables. Si la experiencia no nos hubiera enseñado que se rayan, desgastan, despostillan o que fácilmente pueden hacerse pedazos, las pensaríamos eternas<sup>136</sup>. Pero eso que parece una sola pieza firme es en realidad un cúmulo de partículas en movimiento con mucho espacio entre ellas<sup>137</sup>. Externamente cada objeto parece unidad inmóvil, pero en su interior es pluralidad dinámica. Además, tiene un valor como conjunto, a pesar de su independencia, pues si alguno se rompe o pierde afecta nos trae algunas complicaciones. Quizá, en el caso de objetos, el valor del conjunto no es tan evidente, pero cuando se trata de la vida, las relaciones valen más de lo que consideramos<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> De hecho, en ciertas circunstancias parece que así es; por ejemplo: usamos recursos naturales como si fueran infinitos.

<sup>137</sup> “La materia está compuesta de partículas, separada por distancias relativamente grandes; reposa en el espacio vacío” Schrödinger, p. 23.

<sup>138</sup> Si se piensa desde lo funcional, puede tomarse en cuenta la relación entre una mariposa o una abeja con una flor. Sin embargo, como se verá en la segunda parte de esta tesis, el valor no es por lo funcional cuando se trata de la vida, sino porque cada algo es un algo vivo. Esta relación entre los elementos de la vida también está presente en Bergson cuando hace saber que las experiencias de Dorfmeister mostraron que el hecho de que existan dos especies de mariposas, la *Vanessa levana* y la *Vanessa prorsa*, se debe solamente a una diferencia de temperatura que experimentó la crisálida (*EC*, p. 557).

A través de este ejemplo pueden entenderse las características que identifican a los sólidos y que pueden encontrarse a lo largo de la obra de Bergson, con énfasis en el *EDC* y *PM*:

1. No se hacen, sino que ya están hechos: implica que la realidad se presenta como formas acabadas e invariables.
2. Se yuxtaponen: esas formas son como bloques independientes, uno después del otro y sin que se confundan, permeen o relacionen.
3. Son inmóviles: cada bloque se concibe como algo tan firme, que se mira inalterable.
4. Son superficiales: en el interior de cada bloque no hay más, lo que se observa en la superficie es la totalidad de lo percibido.
5. Son homogéneos: como el bloque es uniforme, no hay otros procesos ni elementos en su interior. Así no hay paso para lo plural con lo que se crearían contradicciones o falta de congruencia.

En el ejemplo de la vajilla pueden verse estas características y el énfasis en percibir a la realidad como un grupo de elementos sin relación entre sí y como simples piezas de materia inerte y homogénea. Esto, aunque no niega la funcionalidad de cada objeto, nos ha escindido de la vida porque lo sólido implica hacer de todo, objetos y fabricar herramientas para manipularlos según nuestras necesidades; como resultado se suprime la vitalidad.

El objeto está ahí, independiente de todo, sin conexiones esenciales con otros objetos, sin cambio, listo para ser usado. Esta percepción es más frecuente de lo que creemos, pues es la que ha llevado a ideas como las de identidad cultural y del individuo<sup>139</sup> que derivan de la petrificación del flujo de la realidad; porque se considera, por un lado, que la persona y las sociedades son algo homogéneo y acabado; por otro lado, parece que existe una idea de que esas características no sufren cambios. Pero

---

<sup>139</sup> Otras ideas muy frecuentes en nuestra experiencia cotidiana son creer que la vida tiene etapas y que las personas son invariables, de modo que conocer a alguien en una situación es conocerla plenamente sin importar el paso del tiempo ni el cambio de circunstancias.

lo seguro es que nada está hecho sino siempre en proceso y se construye con el intercambio<sup>140</sup>, pues “la vida es la movilidad misma<sup>141</sup>” y en ese movimiento entra en contacto con el resto de tendencias y sus características no son absolutas<sup>142</sup>. Esto tiene que ver con la idea de Bergson de que no hay cosas sino acciones, precisamente porque se refiere a las cosas como sólidos, mientras que las acciones son los procesos.

Otro motivo que se relaciona con esta fabricación de ideas fijas y conocer a través de la sujeción de la realidad es nuestra experiencia de la finitud. Ante ella necesitamos un ancla que otorgue sentido a nuestros actos, dado que todo perece; también implica que necesitamos estabilidad ante el movimiento, y familiaridad ante el cambio que nuestra necesidad de orden concibe como caos<sup>143</sup>. El resultado de esto es la asignación de valor a partir de la utilidad y ella se determina según la eficacia para la supervivencia y por la capacidad de algo para que podamos trabajar sobre él mismo (autorreferencialidad<sup>144</sup>). Bajo esta línea, el valor del conocimiento también está en su utilidad, como fin y no como proceso. El conocimiento es *conocimiento de algo* porque la realidad se reifica y se corta en partes. Una de las consecuencias de ello es considerar que el mundo natural es una serie de objetos a nuestra disposición.

### ***1.3.2 EL PAPEL DE LA INTELIGENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD SÓLIDA***

Sin embargo, concebir a la realidad como una serie de sólidos responde a la propia naturaleza de la herramienta que utilizamos para ello. Bergson se refirió a ella como *inteligencia* y Michael Bennet la explica de la siguiente manera:

---

<sup>140</sup> La cultura no es algo acabado, tampoco definido y único. Los procesos de aculturación, principalmente la integración, lo demuestran (v. Sam y Berry, pp. 472-481).

<sup>141</sup> *EC*, p. 603.

<sup>142</sup> Inteligencia e instinto son dos de esas tendencias y ni ellas mismas tienen características absolutas ni están escindidas una de la otra; incluso, para lograr el conocimiento de la realidad son necesarias ambas, como se llegará a explicar más adelante.

<sup>143</sup> “El movimiento que imprime es en unos casos desviado, en otros dividido, siempre contrariado, y la evolución del mundo organizado no es más que el despliegue de esta lucha” (*Ibid*, p. 710).

<sup>144</sup> Como sucede con el dinero.

El intelecto "construye" o "fabrica" ciertas propiedades en el mundo desorganizado en aras de la facilidad de manejo. Estas propiedades se generan en la materia para hacerla susceptible a la acción humana. Bergson menciona al menos tres de estas propiedades útiles. Primero, la solidez: “lo que sea fluido en lo real escapará [a la inteligencia] en parte [...] Nuestra inteligencia, al salir de las manos de la naturaleza, tiene por objeto principal el sólido desorganizado” (153<sup>145</sup>). En segundo lugar, la discontinuidad: dado que el intelecto, a diferencia del instinto, no está ligado a la especificidad de sus herramientas, tiene más posibilidades de elección; nuestro intelecto nos da la habilidad de “descomponer la materia tanto como queramos” y “elegir el modo de discontinuidad que encontraremos” (154). Tercero, inmovilidad: “La inteligencia, en su estado natural, apunta a un fin prácticamente útil. Entonces sustituye al movimiento por inmovilidades juntas, no pretende reconstituir el movimiento tal como es; simplemente lo reemplaza con un equivalente práctico” (155)<sup>146</sup>

Con estas características y funcionamiento, parece que nuestra propia facultad para conocer es el obstáculo para acercarnos a la realidad, pero no es así. Se trata solamente de una manera en la que ella procede. En la siguiente sección se habla de su origen para determinar sus límites y cómo superarlos a través de la *RSA*, de modo que podamos lograr un conocimiento más pleno de la realidad, no desde la sustitución de métodos sino al complementarse entre ellos.

#### 1.4 EL CONOCIMIENTO ENFOCADO EN SOBREVIVIR

En el segundo capítulo de *EC*<sup>147</sup>, Henri Bergson explicó que la búsqueda de alimento ha sido de mucha influencia para el desarrollo de las diferentes tendencias de la vida: hongos, plantas y animales con cada variación que existe en ellos. Estas divergencias de lo vivo desarrollan mayor o menor movimiento según la manera en que se alimentan. La distinción es más clara entre lo vegetal y lo animal. El primero porque, como produce su alimento, apenas se mueve. Por otro lado, el animal necesita ir detrás o en búsqueda de su comida, por ese motivo es “necesariamente móvil”<sup>148</sup>.

El movimiento, sin embargo, está presente en todos los organismos — sólo varía según la complejidad de ellos<sup>149</sup>—, desde una protista unicelular como lo es la ameba “que lanza aleatoriamente

---

<sup>145</sup> Esta numeración pertenece a la cita original según la edición consultada por Bennet: Bergson, Henri. *Creative Evolution*. Translated by Arthur Mitchell. Mineola, NY: Dover, 1998.

<sup>146</sup> Bennet, p. 72.

<sup>147</sup> *V. EC*, pp. 578 - 653.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 587.

<sup>149</sup> También hay que considerar la observación que hace Bergson sobre la diferencia entre movilidad y fijeza: “Los movimientos de las plantas no tienen ni la frecuencia ni la variedad de los de los animales. Por lo general, involucran sólo

sus pseudópodos para apoderarse de la materia orgánica esparcida en una gota de agua, hasta los animales superiores que tienen órganos locomotores para ir a apoderarse de ella, un sistema nervioso para coordinar sus movimientos con sus sensaciones”<sup>150</sup>. Esto desemboca en el desarrollo de más aspectos fisiológicos según la complejidad del movimiento que realiza el organismo. De esa manera tenemos un sistema<sup>151</sup> nervioso como el nuestro y, “una consciencia más luminosa que lo acompaña”<sup>152</sup>. Este sistema, como otros, se desenvuelve conforme a la precisión necesaria para realizar alguna actividad, lo cual quiere decir que el fin del movimiento y del propio organismo es, primordialmente, práctico con miras hacia su supervivencia<sup>153</sup>.

A partir de esto puede considerarse que la vida sí parece buscar su propia conservación y eso afirma una preeminencia de lo útil<sup>154</sup>. Con ello se entiende nuestra dependencia hacia el *signo* como medio de conocimiento; sin embargo, la idea de *inteligencia verdadera* en Bergson explica la necesidad de superar este enfoque y ayuda a entender cómo, al hacerlo, podemos llegar a una supervivencia que no esté fundada en utilizar. Aparte de esto, el desarrollo de un sistema nervioso implica diferencias de sensibilidad y consciencia, que son el punto de partida en el segundo capítulo de *EC* para la

---

una parte del cuerpo y casi nunca se extienden a todo el cuerpo. En los casos excepcionales en que se manifiesta una vaga espontaneidad, parece que asistimos al despertar accidental de una actividad normalmente dormida. En resumen, si la movilidad y la fijeza coexisten en el mundo vegetal como en el mundo animal, el equilibrio se rompe claramente a favor de la fijeza en un caso y la movilidad en el otro” (*op. cit.*, p. 588).

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.587.

<sup>151</sup> La diferencia entre la palabra sistema en este contexto y el que se usó al hablar de los signos es, justamente, la naturaleza a la que se refieren: una fija y homogénea y otra móvil y heterogénea.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 588.

<sup>153</sup> El movimiento para la supervivencia es muy claro cuando habla Bergson de las maneras en que diferentes especies se protegen de las demás para no ser su alimento: “Un progreso del mismo género es el que observamos en la evolución del armamento humano. El primer movimiento es el de procurarse una protección; el segundo, que es el mejor, es el de volverse más ágil como sea posible para la fuga y sobre todo para el ataque, siendo el ataque todavía el medio más eficaz para defenderse” (*ibid.*, p. 607). Sin embargo, Bergson no profundiza en los motivos para entender por qué atacar es el medio más eficaz; tampoco en por qué las estrategias de movimiento para protección (como lo puede ser el camuflaje) serían menos efectivas que las que permiten huir.

<sup>154</sup> Debido a esto y a afirmaciones de Bergson como: “la naturaleza deseaba la acción, apenas pensaba en la especulación” (*PM*, p. 1334) y que no hay cosas sino acciones (*EC*, p. 705), se ha considerado que su propuesta es una filosofía práctica. Pero una vez que entendemos la naturaleza de la vida a través del concepto de impulso vital se puede ver que las acciones mencionadas están muy cerca de la idea de proceso en el arte contemporáneo como se explica en la segunda parte de esta tesis.

*inteligencia* y el *instinto*. De ellos brota la *intuición*, el método que, para Bergson, nos permite conocer la realidad de forma absoluta, además la consciencia y la sensibilidad son los detonadores de la *RSA*.

#### **1.4.1 INTELIGENCIA E INSTINTO: DIRECCIONES DE LA VIDA PARA SU PERMANENCIA**

Instinto e inteligencia son dos de las tendencias de la vida en su naturaleza creadora<sup>155</sup>. Se han considerado rumbos antagónicos y hasta jerarquizados, pues creemos al instinto previo al desarrollo de la inteligencia, incluso propio de los animales, mientras que el segundo pertenece específicamente al ser humano. Con eso lo asumimos como inferior y hasta como una capacidad deficiente.

Con ideas así se entiende por qué asumimos la sumisión del animal y el mundo natural ante las necesidades de nuestra especie, supuestamente superior. Se trata de un sesgo de nuestra perspectiva ensimismada, porque, como creyó Bergson, la diferencia entre *inteligencia* e *instinto* es de naturaleza y no de grado. Esto quiere decir que una no está encima o después de la otra, son sólo caminos diferentes, entre muchos que ha tomado la vida al encontrarse con la materia. Incluso lo que las distingue no tiene límites definidos, pues el instinto manifiesta rasgos de la *inteligencia* y viceversa<sup>156</sup>. En otras palabras: la *intuición* y el *instinto* están muy cerca una del otro, de modo que el *instinto* no está relegado a los animales únicamente, incluso es él lo que hace posible la *simpatía*<sup>157</sup>. Dice Bergson que “no hay manifestación esencial de la vida que no nos presente, en estado rudimentario o virtual, los caracteres de las otras manifestaciones<sup>158</sup>”. Eso significa que las particularidades o, mejor dicho, comportamientos de las otras tendencias de la vida no se excluyen entre ellas, sino que están presentes en otras al ser parte del mismo flujo vital. Por esa razón:

Hemos visto cómo la vida vegetal y la vida animal se complementan y cómo se oponen. Ahora se trata de mostrar que la inteligencia y el instinto también se oponen y se complementan. Pero ante todo nos preguntamos por qué estamos tentados de ver en ellas actividades de las cuales la

---

<sup>155</sup> “Simplemente existe el movimiento general de la vida, el cual crea, sobre líneas divergentes, formas siempre nuevas” (*EC*, p. 581). Esta naturaleza se detalla en la segunda parte, al hablar del impulso vital.

<sup>156</sup> Se ha visto a diferentes especies utilizar su entorno y cuerpo para poder resolver asuntos que no sólo son para su supervivencia, también manifiestan una tendencia al juego y otras maneras de entretenimiento y placer.

<sup>157</sup> *V. ibid.*, p. 645.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 596.

primera sería superior a la segunda y se superpondría con ésta, cuando en realidad no son cosas del mismo orden, ni que se hayan sucedido una a la otra, ni a las cuales podemos asignar rangos [...] No hay inteligencia en la que no se descubran rasgos de instinto, ni sobre todo instinto que no esté rodeado de una franja de inteligencia<sup>159</sup>.

Esto podemos notarlo en un contacto o atención simple al comportamiento de animales cercanos. Al igual que nosotros, en la búsqueda para solucionar problemas, el animal también lo hace por medio de su cuerpo y los elementos en su entorno. Desde un gato que utiliza su patas u otra parte de su cuerpo para obtener agua de un espacio fuera de su alcance o cerrado, hasta los nidos de las aves<sup>160</sup> y las presas de los castores. La diferencia sería, según Bergson, que “La inteligencia, en lo que tiene de innato, es el conocimiento de una forma, el instinto implica el de una materia<sup>161</sup>”.

Al hablar de *forma* entramos en el plano que más parece distinguir a nuestra manera en que logramos conocimiento, se trata de la capacidad de abstracción. Con ella, homogeneizamos y eso tiene dos consecuencias inmediatas: facilita nuestra manipulación de lo que encontramos en la realidad y también nos escinde de ella. Esto es eficiente para nuestra supervivencia, pero también lleva a lo que se ha mencionado varias veces: hacer de todo un objeto y eso ocurre o tendemos a ello porque nos centramos en la utilidad.

Una mirada puesta en la utilidad se beneficia por la automatización, porque es el camino para la eficiencia. Aunque con ello logramos saber cómo funciona algo o cómo está constituido, el valor de lo percibido se reduce a la utilidad que nos ofrece: desconocemos el que tiene por sí mismo y ese está en que es vida. La consecuencia ha sido la devastación de lo que nos rodea y con ello, la de nosotros mismos.

Este problema se mira desde nuestras formas de conocimiento: no hay una identificación entre el que conoce y lo conocido, ambos se mantienen a la distancia, como ajenos. El primero, el que conoce, pretende ser quien determina el valor y la existencia de lo que se presenta, mientras que el

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 609.

<sup>160</sup> Con un uso de materiales, como los pájaros tejedores que extraen hilos de las fibras de las hojas y las tejen entre ellas.

<sup>161</sup> *EC*, p. 621.

segundo queda como objeto (con el sentido que implica la etimología de *abjectus*), separado, inerte, incluso, despreciado y hasta desechable. Como se dio cuenta Bergson, esto posiblemente tiene su inicio en que la inteligencia suele considerar a la materia como algo inerte sin ninguna relación con la vida:

Partimos pues de la acción, y planteamos en principio que la inteligencia apunta ante todo a fabricar. La fabricación se ejerce exclusivamente sobre la materia bruta, en el sentido de que, aún si emplea materiales organizados, *ella los trata como objetos inertes sin preocuparse por la vida que los ha informado*<sup>162</sup>. De la propia materia bruta apenas retiene lo sólido: el resto se hunde por su propia fluidez. Si la inteligencia tiende pues a fabricar, se puede prever que lo que hay de fluido en lo real se le escapa en parte, y que lo que hay de propiamente vital en lo que vivimos se le escapará completamente. Nuestra inteligencia, tal como sale de manos de la naturaleza, tiene por objeto principal lo sólido inorganizado<sup>163</sup>.

La brecha también varía según las intenciones por las que busca conocerse algo: por un lado, están el convencer o el usar; del otro, compenetrarse, ayudar. Aquí, en esto último, es donde el *instinto* parece tener una ventaja. Él no implica una distancia, todo lo contrario, pone al animal en contacto con su entorno, con la realidad. Se encuentra en un estado de apertura como dijo Rilke, pues el *instinto* no pregunta sobre la existencia, la vive, por eso “el instinto es simpatía<sup>164</sup>”. La desventaja es que el *instinto* no reflexiona sobre sí mismo como lo hace la *inteligencia*, si pudiera hacerlo se le revelaría la naturaleza de la vida<sup>165</sup>. Por otro lado, como la *inteligencia* reflexiona sobre ella misma, nos hace conscientes de la vida, como dice Rilke: “Somos conscientes a la vez del florecer y el marchitarse. Y en alguna parte andan leones todavía, que no saben, mientras son majestuosos, de ningún desmayo<sup>166</sup>”. Esto no significa que la especie humana sea incapaz de tal vínculo. Si es capaz de darse cuenta de su finitud, puede ser consciente de mucho más, como lo son su entorno y el impacto de sus acciones, pero al enajenarse en la utilidad y en la noción de jerarquías (producto del *signo*) escinde de la realidad y la

---

<sup>162</sup> Las negritas no son del original, se han puesto para enfatizar la idea.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 625.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 645.

<sup>165</sup> *Idem.*

<sup>166</sup> “*Blühn und verdorren ist uns zugleich bewusst. Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen, solange sie herrlich sind, und keiner Ohnmacht*” Rilke, p. 87.

ve como un objeto. La manera de regresar a nuestro contacto con la realidad a la que pertenecemos es introducirnos en la vida, simpatizar con ella.

Como puede notarse *instinto e inteligencia* siguen rumbos opuestos y por eso se complementan, porque uno necesita lo de la otra para poder introducirse en el flujo de la vida<sup>167</sup>. El *instinto*, porque simpatiza con ella; la *inteligencia*, porque permite la autorreflexión. Según lo que se explica sobre la intuición en la segunda parte de esta tesis, este punto de encuentro es posible porque, como explica Deleuze, el método de la *intuición* "nos impulsa 'a ir más allá del estado de experiencia para dirigirnos a las condiciones de la experiencia', se trata de un extraordinario ensanchamiento que nos obliga a pensar una pura percepción idéntica al todo de la materia, una pura memoria idéntica al todo del pasado<sup>168</sup>". Ese ir más allá es lo que hace la llamada *inteligencia verdadera*<sup>169</sup> y, al parecer, comienza con el acto reflexivo de la *inteligencia*.

En esta tesis se plantea que es posible ir al interior de la vida desde la materia, y eso se logra con un paso en el proceso reflexivo que ocurre a través de la antes mencionada *contemplación para cohabitar*. *Contemplar* es poner atención al flujo que se manifiesta en lo vivo y eso comienza en la atención a la materia. Como Brendan Prendeville recuerda: para Bergson esto es la percepción reflexiva a la que explica como "un circuito en el que todos los elementos, incluido el propio objeto percibido, se mantienen en un estado de tensión mutua como en un circuito eléctrico<sup>170</sup>". Esta percepción es un proceso que consiste en ir del objeto a la mente y de regreso, y, como resultado, hay una relación entre el objeto y la consciencia.

Al parecer, esto sucede porque, como más adelante se explica, la materia es lo que le establece límites al *impulso vital*, pero él la necesita para poder crear. Además de que Bergson aclara que en realidad "es nuestra percepción la que divide la materia inerte en cuerpos distintos, guiada por los intereses de la acción" (203). Sin embargo, como Howard Caygill hizo notar:

---

<sup>167</sup> EC, p. 645.

<sup>168</sup> Ctdo. en Caygill, p. 248

<sup>169</sup> El adjetivo es usado por el propio Bergson para distinguirla de la otra inteligencia a la que constantemente se refiere cuando habla de signos, conocimiento espacial y relativo y los sólidos.

<sup>170</sup> Ctdo. en Prendeville, p. 200.

Al proponer que pensemos a la durée y a un logos orientados hacia el tiempo, Bergson busca liberar la percepción de las limitaciones que le impone la conciencia. No es solo la durée la que está limitada por el pensamiento espacial, sino una hiperestesia virtual que puede liberarse desafiando el pensamiento espacial con el temporal<sup>171</sup>.

Por eso es necesario superar lo funcional y es se logra con lo que Bergson llama, y antes se mencionó, *inteligencia verdadera* que va más allá de los límites. Tras ello, la *contemplación* puede atender al flujo de la realidad para llegar a percibirla desde lo profundo. Si no sentimos el interior no será posible habitar en y con la realidad. Como se dijo, el proceso comienza con desprendernos de los límites de lo funcional, romper la cáscara de la materia y ver y sentir el pulso de vida en la carne de la materia.

#### **1.4.2 LA INTELIGENCIA VERDADERA Y LOS LÍMITES DE LO FUNCIONAL: CONOCER PARA VIVIR**

El concepto de *inteligencia verdadera*, que ya se ha mencionado varias veces, fue abordado por Bergson en el discurso de la entrega de premios del Liceo Voltaire en 1902. Es posible que la llamó “verdadera” para distinguirla de la *inteligencia* mencionada en *EC*. Parece importante hacer notar la distinción por dos motivos, primero porque implica que los procedimientos de análisis y espacialización de la materia son más un artificio que un método natural de conocimiento. En segundo lugar, porque, como se verá más adelante, las características de la *intuición* corresponden a las de la *inteligencia verdadera*.

Bergson hace énfasis en que la *inteligencia verdadera* se caracteriza por “pegar un salto por encima de uno mismo<sup>172</sup>”. Esto implica actuar más allá de los límites. Algo muy importante, porque la idea de límite está presente en muchos momentos en Bergson: la materia es un límite para el *impulso vital*<sup>173</sup>, los animales están limitados por las herramientas que poseen en su cuerpo, el *signo* delimita y aísla el flujo de la realidad, etc. Más allá de esto, el pensamiento desde categorías, polos y esencias

---

<sup>171</sup> Caygill, p. 253.

<sup>172</sup> *I*, p. 74.

<sup>173</sup> Asunto tan relevante para esta propuesta que se explica en el apartado “El impulso vital y su relación con la idea de procesos para cohabitar”.

procede a través de la creación de límites, muy eficaces para encontrar constantes, reunir elementos y actuar sobre lo cambiante. Sin embargo, cuando se trata de la comprensión y compenetración con el otro, esos procedimientos no han sido favorables para el flujo de la realidad y nuestra relación con él y entre nosotros.

En lo que se refiere a los límites, el primero de ellos es la materia. Debido a su naturaleza creadora, el *impulso vital* necesita vencer los obstáculos de ella; para eso, la vida ha tenido que hacerse “muy pequeña y muy insinuante, rodeando de manera oblicua a las fuerzas físicas y químicas, consintiendo incluso en recorrer con ellas una parte del camino<sup>174</sup>”.

Nosotros somos una tendencia más del movimiento evolutivo de la vida o, mejor dicho, somos *duración*<sup>175</sup>, entonces algo tenemos de esta naturaleza que busca librarse de los límites. La manifestación de ello es la *inteligencia verdadera*, que es nuestra capacidad para elevarnos por encima de lo que el hábito y lo funcional han atado. Como consecuencia se tiene a lo que conocemos como genialidad.

Bergson dice que la habilidad no se alcanza por el ejercicio de algo, pues “el hábito explota todo el potencial del esfuerzo ya hecho, y nos devuelve con total honestidad la suma que invertimos, pero ni un centavo más<sup>176</sup>”. Según esta perspectiva, ejercitar tiene como resultado sólo lo que la acción necesita para efectuarse, pero no más. Para poder superar condiciones y realmente crear, se necesita una voluntad atenta y empeñada que venza los límites, obstáculos o deficiencias<sup>177</sup>.

#### 1.4.2.1 LA INTELIGENCIA VERDADERA Y LOS PROCESOS ARTÍSTICOS: MÁS ALLÁ DE LA UTILIDAD

Bergson describe al animal como el “gran distraído de la naturaleza<sup>178</sup>” porque sólo se encarga de responder a los estímulos de su exterior, pero no reflexiona sobre ellos (aunque sí perfecciona sus

---

<sup>174</sup> *EC*, p. 579.

<sup>175</sup> Se trata de un punto esencial en la segunda parte de esta tesis.

<sup>176</sup> *Op. cit.*, p. 78.

<sup>177</sup> Karl Ove Knausgård explica de manera sobresaliente esta relación entre los límites y la búsqueda por romperlos debido a una naturaleza creativa en la vida. *V. Knausgård*, pp. 61-62.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 79.

movimientos). Por otro lado, el ser humano puede ser consciente de sus condiciones y actos, eso lo lleva a modificarlos y encontrar otros caminos no sólo para resolver sus problemas más fundamentales, sino también para hacer frente a su finitud. Sin embargo, la solución de estos problemas pertenece aún al ámbito de la utilidad, aunque lo dicho sobre la característica de la *inteligencia verdadera* de reflexionar y concentrarse sobre sí misma puede volcarse hacia el acto de los procesos artísticos:

Es ella, quizá, la esencia misma de la genialidad, si la genialidad realmente es una visión de un instante que se gana con años de labor, de reflexión y de espera. Sí, a lo que más solemos prestar atención es a las cualidades intelectuales, porque son las que brillan en la superficie; no reconocemos lo suficiente que la fuente de toda energía, incluso intelectual, es la voluntad. La gracia, la delicadeza, el ingenio, las fantasías del poeta, las invenciones de sabio, las creaciones de artista, eso es lo que se ve; lo que no se ve es el trabajo de voluntad, que se contrae y se retuerce sobre sí misma para exprimir de su sustancia esas asombrosas manifestaciones<sup>179</sup>.

Casi 20 años después de que Bergson dijera estas palabras, T.S. Eliot publicó “Tradition and Individual Talent”, un ensayo muy importante para la crítica y teoría del arte. En él se proponen ideas sobre los procesos artísticos que tienen que ver con lo que se ha expuesto sobre la concentración y la voluntad según la propuesta de Bergson. Un fragmento que se ha vuelto popular de este ensayo de Eliot debido a su aporte crítico dice: “La poesía no es una liberación de la emoción, sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad. Pero claro, solo quien tiene personalidad y emociones sabe lo que significa querer escapar de estas cosas<sup>180</sup>”.

De manera inmediata esta declaración se refiere al sentimentalismo en el que se ha ahogado la producción poética<sup>181</sup>. Eliot no busca menospreciar a la emoción, sino oponerse a su fingimiento. Propone una producción que se nutre de la riqueza de la personalidad del individuo<sup>182</sup> —realidad profunda, móvil y heterogénea—, y de la tradición, pero que, si no se trasciende, el resultado es una expresión remilgada, lastimera, estéril y vacía. Eliot, al igual que Bergson, tiene claro que el acto

---

<sup>179</sup> *Idem*.

<sup>180</sup> Eliot, secc. 2, párr. 8.

<sup>181</sup> Se usó el pretérito perfecto compuesto porque, aunque el ensayo se publicó en 1919, persiste una imagen general de la poesía ligada a la emotividad.

<sup>182</sup> Esto tiene una importante relación con el papel de la subjetividad mencionado por Frédéric Worms. Se explica en la siguiente parte de esta tesis.

creador debe concentrar la voluntad del individuo, consciente de sí mismo, para romper los límites que frenan al impulso vital creador<sup>183</sup>.

La concentración de la voluntad no es sólo para una mayor eficiencia, sino para la expresión de la voluntad misma y, puede decirse de la experiencia del ser al estar consciente de su entorno. Nada más favorable para cohabitar con todo lo vivo y crear un vínculo que este acto de atención plena. Para lograrlo, se requiere ir por encima de nuestra tendencia a cosificar el mundo y los seres a un punto en el que el criterio de utilidad se ha convertido en el valor supremo<sup>184</sup>. Esto implica, una vez más, a la inteligencia verdadera, pues el salto que ella realiza nos puede arrojar sobre lo externo: salir de nosotros para allegarnos, compenetrarnos y así comprender lo que no es uno mismo. Esto es posible porque la *inteligencia verdadera* "es la que nos hace penetrar en el interior de lo que estudiamos, tocar su fondo, aspirar su espíritu y sentir palpar su alma... la inteligencia siempre es esa corriente de simpatía que se establece entre el hombre y la cosa, como entre dos amigos que se entienden a medias palabras y ya no se guardan secretos<sup>185</sup>".

---

<sup>183</sup> Las coincidencias entre Eliot y Bergson son aún más, como puede leerse en *Bergson and British Modernism* de Mary Ann Gillies.

<sup>184</sup> El valor de lo vivo por sí mismo y todo su sistema llega a subordinarse al ansia de lo útil, a tal punto en que se produce devastación del entorno natural y sus especies. Ejemplos de ello son los incendios del Amazonas y la disminución drástica de las mariposas monarca.

En 2019, los incendios en el Amazonas aumentaron 145% en comparación con el año anterior. Esto ocurre por la quema de terrenos para la crianza de ganado que pueda satisfacer la demanda de exportaciones mundiales de carne vacuna. Dado que Brasil es de los principales exportadores, el gobierno fomenta esta práctica que permite la expansión de ganaderos en la selva amazónica. Con el mismo objetivo de obtener materiales útiles se deforesta el Amazonas para conseguir madera. Esto altera ciclos hídricos que secan el suelo y fomentan la inflamabilidad de las hojas que caen (v. *Greenpeace*, "Las tres causas de los incendios en el Amazonas").

En lo que se refiere a las mariposas monarca, su disminución se debe a los mismos motivos. Las orugas que se transforman en estas mariposas comen *Asclepias syriaca*, una especie que crece en los campos de cultivo de soja y maíz. Como se trata de una maleza tóxica para el ganado se ha combatido su crecimiento desde los años 70's; el resultado es una disminución del 58% algodón en la región. Esto, entre 1999 y 2010, redujo el 81% de población de mariposas monarca. Además, la tala ilegal de bosques en los que ellas se refugian durante el invierno ha incrementado su mortandad (v. *Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad*), incluso ha llevado al asesinato de los que buscan proteger los santuarios para la hibernación de esta especie en México (v. BBC News. "Homero Gómez: encuentran muerto al defensor de la mariposa monarca en México").

<sup>185</sup> *Idem*.

Esto es lo que se logra con la antes mencionada *contemplación* en los procesos artísticos<sup>186</sup>, la cual, curiosamente, implica actuar; pero ya no es para sobrevivir, sino por placer, para una experiencia que involucra estados afectivos más que espaciales, porque “la vida es en realidad de orden psicológico<sup>187</sup>”. Esto, sin embargo, puede llevar a un conocimiento desde la vida misma, estar en contacto con ella que es lo mismo que regresar a ella. Esto para Bergson no es imposible porque la naturaleza de la vida, la *duración*, es también la nuestra.

### 1.5 RECAPITULACIÓN SOBRE LA PRIMERA PARTE

Para hablar de la vida hemos de buscar entre lo que está con nosotros, lo próximo, con lo cual podemos relacionarnos, pues ¿cómo podemos afirmar que conocemos algo si nos es ajeno? Al definir y representar parcelamos y hacemos un registro de la realidad como si fuera objetos aislados. Absortos en las notas que tomamos, nuestra consciencia y sentidos se adormecen mientras la vida se aleja hendiendo, rodeando y cambiando. Por eso la vida nos es ajena, porque la conocemos a la distancia, desde las representaciones que hacemos de ella.

Los *signos*, sin embargo, nos son propios. Su problema no está en ellos mismos, sino en fijar nuestra atención, decisiones y modo de obrar y relacionarnos con la vida a través de ellos. Hemos fabricado una realidad de *signos*, pero, como lo explica Knausgård, son a manera de los marcos puestos a un objeto como una ventana: no pertenecen ni al muro donde está la ventana, ni a la ventana misma, son ajenos a ambos, sólo delimitan, separan y resaltan para llamar nuestra atención<sup>188</sup>. Sin embargo, esa atención se encuentra sobre los propios marcos; es decir, trabajamos con abstracción sobre abstracción, y ya no somos capaces de percibir el flujo vital que somos y que nos relaciona con nuestro entorno. Absortos en nuestra realidad de *signos*, la vida nos interesa según su funcionalidad. Pero la vida no vale

---

<sup>186</sup> En la siguiente parte se detalla esta contemplación en los procesos artísticos, pues es un punto central para comprender la relación entre el arte, Bergson y la *RSA*.

<sup>187</sup> *EC*, p. 713. Las justificaciones de esta afirmación están más adelante, al hablar de la percepción interior.

<sup>188</sup> Knausgård, p. 61.

porque funciona sino por ella misma, por eso no se conoce desde lo que hace sino desde lo que es. Por eso es necesario el salto de la *inteligencia verdadera*, para quebrar el límite y recobrar la fuerza creadora que posee la realidad al situarnos en ella. Esto puede ocurrir en los procesos artísticos y es por ello que la segunda parte desarrolla las relaciones entre ellos, Bergson y la *RSA*.

**SEGUNDA PARTE**

**EL ARTE PARA COHABITAR**

## SEGUNDA PARTE. EL ARTE PARA COHABITAR

“El misterio de la vida no es un problema a resolver,  
es una realidad por experimentar”

-- J. J. VAN DER LEEUW. *La conquista de la ilusión.*

Según lo planteado en la sección anterior, el método de conocimiento al que hemos privilegiado, aunque efectivo, nos escinde de nuestra propia naturaleza, la de la duración. En esta segunda parte se explica en qué consiste esa naturaleza, cuál es su relación con los procesos artísticos y cómo es que, por medio de ellos, en conjugación con nuestra capacidad para abstraer, se puede llegar un conocimiento más íntimo de la realidad. La presencia de la intuición en el arte nos deja rastro de cómo esto es posible, y es algo que Bergson hizo saber, pero no profundizó en ello. Sin embargo, otros autores lo han rescatado, como Mary Ann Gillies, Ruth Lorand, Frédéric Worms, John Mullarkey y algunos más que este último reunió, junto con Charlotte de Mille, en *Art of Immanence*.

Este aparato crítico y el análisis de la filosofía de Bergson y su relación con el arte se ejemplifica con casos de artes plásticas que pueden encontrarse en la sección de anexos, y de literatura que, como ya se pudo notar en la sección pasada, se mencionan a lo largo de los apartados. Estos casos se escogen porque muestran coincidencias con la propuesta de esta tesis y también con Bergson, aunque los artistas de esos casos no hayan declarado tener cercanía con la obra de él.

El punto principal de esta segunda parte es la relación entre lo que se percibe y nuestra dimensión afectiva, lo cual puede ayudarnos a tener una experiencia que motiva el *cohabitar*. Para mostrar esto, se plantea cómo la intuición se puede llevar a cabo a través de la *RSA* con el objetivo de

ayudarnos a percibir el valor de la vida y lo vivo y ponernos en contacto desde nuestra afectividad. Esto implica un conocimiento que no mira hacia lo útil.

## 2.1 LOS SIGNOS Y EL COHABITAR

Un horticultor sabe de los procesos de las plantas y los frutos cuando cuida de ellos; es decir, descubre lo que son al dedicarles tiempo y atención, no a través de nombres, pues ¿acaso al escuchar el nombre de una persona percibimos su historia, decisiones, preferencias, búsquedas?, ¿acaso al decir su nombre padecemos o nos alegramos a su lado? Con el nombre identificamos, pero sin el con-vivir, el movimiento interno es desconocido y lo único que percibimos es una superficie.

Lo anterior coincide con lo que Bergson menciona sobre los conceptos en *HIT*, pues con la capacidad de ellos para agrupar se ignoran las diferencias y se homologa, entonces da como resultado “un conocimiento a través de lo que ya sabemos. Conocer por medio de conceptos es intervenir con ideas hechas, ya existentes, y preguntarle a la realidad cuál es el marco en el que puede entrar<sup>189</sup>”. Eso no funciona porque, como dice Karl Ove Knausgård:

En la naturaleza no existen marcos, todas las cosas y los fenómenos se entremezclan, la tierra es redonda, el universo es infinito y el tiempo es eterno. Nadie ha recibido el don de entender lo que eso implica, porque ser persona es catalogar, clasificar, identificar y definir, limitar y enmarcar. Rige para nuestras vidas, las que pasamos en nuestros hogares, separadas con precisión del resto del mundo por techo, suelo y paredes, si vivimos en un piso, y por el límite del terreno, si vivimos en una casa individual. Rige para nuestra persona, que relacionamos el cuerpo y sus límites, y con un determinado juego de pensamientos, conceptos, ideas, opiniones y experiencias. Y remite a nuestra realidad, a lo que llamamos el mundo, y que dividimos en objetos, grupos de objetos, fenómenos y grupos de fenómenos, que entendemos por las maneras en las que se distinguen de otros objetos y fenómenos. Esta separación es un marco, crea un fuera y un dentro, y no es en sí reconocida como parte de la realidad vista o entendida<sup>190</sup>.

Si la realidad debe adaptarse a los marcos, ¿cómo caben las particularidades de su historia, cambio y movimiento? Vemos lo general, no lo específico, no lo propio de los objetos que se nos presentan y lo viviente y demás manifestaciones y tendencias de la vida que nos rodean y se encuentran en el mismo

---

<sup>189</sup> *HIT*, p. 91.

<sup>190</sup> Knausgård, p. 62

espacio que nosotros. De manera que “si ya hemos captado lo que tienen en común, no tiene sentido que lo busquemos<sup>191</sup>”.

En relación con esta perspectiva, tenemos lo que Frédéric Worms menciona acerca de que el arte no se sitúa en lo general sino en lo particular, pues parte de la dimensión afectiva del individuo que se amplía por la naturaleza creadora que nos habita al ser nosotros mismos duración, la cual es un movimiento creador:

Sobre la dimensión creativa del arte, en tanto que ella no es pura imaginación estéril, sino ponerse en contacto con el tiempo en cuanto a lo que él mismo tiene de creador. El tiempo no es en modo alguno el objeto (incluso "movimiento") que el artista viene a contemplar o revelar, sino la doble fuente de su creación: el artista crea con todo el contenido del tiempo de su vida individual y única, su "duración" individual en su sucesión continua, y también con el acto que unifica esta sucesión o esta duración y la define<sup>192</sup>.

Es así como desde lo individual, que posee afectividades muy propias, el resto de la humanidad se reconoce. Y la obra artística se convierte en el punto de contacto, una realidad en la que nos situamos, pues, explica Worms que el arte no imita a la realidad, construye una, desde lo propio<sup>193</sup>: “Si el artista percibe lo real, nunca es lo real en general (cómo podría ser percibido), sino siempre tal realidad sensible y singular<sup>194</sup>”.

Pero, como puede verse en el fragmento de Knausgård compartido líneas antes, enmarcamos la realidad de diferentes maneras y todas ellas corresponden con el *signo*, según las características que se dijeron de él en la primera parte de esta tesis<sup>195</sup>. Con el signo catalogamos, clasificamos, identificamos, definimos, limitamos y enmarcamos por medio de, no sólo nombres, conceptos o números, también con creencias, fórmulas, esquemas y demás. Sea cual sea el elemento, se trata de un *signo* porque con él nos posicionamos ante la realidad como observadores desde la distancia. No andamos el camino junto a lo que percibimos para *cohabitar* con él, sino que lo representamos, medimos y juzgamos, como *Adam* a

---

<sup>191</sup> *HIT*, p. 86.

<sup>192</sup> Worms, *L'art...*, p. 161.

<sup>193</sup> La individualidad de la que habló T.S Eliot (v. “La inteligencia verdadera y los procesos artísticos”).

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>195</sup> *V.* “La realidad humana como artificio de signos”.

través de los nombres dados a los animales (ha de recordarse que los animales son traídos ante él y, a diferencia de lo que sucede con *ishah*, no los siente parte de él y sólo los nombra<sup>196</sup>). A lo que resulta de esta imposición desde la distancia, lo hemos considerado nuestra manera más confiable y válida de buscar conocimiento:

Conocer es eso: juzgar, es afirmar o negar, es aplicar conceptos. Si no podemos llegar a la verdad filosófica a través de conceptos, entonces ¿cómo llegaremos? Sobra decir que no podemos eliminar los conceptos del conocimiento filosófico, pero será necesario siempre recordar que los conceptos son perspectivas variadas tomadas desde fuera y relativas a la acción, y que si queremos conocer tal como es en sí misma será necesario que intentemos otro procedimiento, no digo ya totalmente distinto del pensamiento conceptual, pero sí superior a él ... ¿Cuál será este procedimiento? Es lo que llamamos una cierta *simpatía intelectual*, una cierta intuición<sup>197</sup>.

Pero bien lo dice Mullarkey que el conocimiento desde los conceptos no es la única manera de conocer, pues puede haber filosofía desde lo que no es filosofía, eso es lo que busca demostrar por medio de Bergson y su idea de imagen:

Comenzar por la óptica de la imagen significa mirar a las definiciones y claridades en cuanto a la materialidad y lógica de estas imágenes. Piénsese sólo en la apertura de Materia y memoria: en lugar de las definiciones léxicas de la filosofía sistemática, ya sea materialismo o idealismo, Bergson comienza con la “presencia de imágenes en el sentido más vago de la palabra”. Pero esta presencia de imágenes no es vaga en sí misma, es lo que solo puede expresarse con palabras vagas<sup>198</sup>.

Estas palabras de Mullarkey refuerzan el peso del contacto con la materia para "activar" la intuición (ya se profundizará en esto al explicar el proceso intuitivo). También insisten en la no necesidad de buscar la precisión, alejamiento que se logra con la acumulación de imágenes que se anulen una a otra, como explicó Bergson<sup>199</sup>. Eso ocurre en la poesía, por eso llega a decir más que el discurso preciso y extenso, pues, como se verá, con la acumulación de imágenes se condensa el sentido y él ya no es sólo lógica discursiva, sino también sensorialidad<sup>200</sup>.

---

<sup>196</sup> V. anexo 2.

<sup>197</sup> *Ibid.*, 92.

<sup>198</sup> Mullarkey, p. 210.

<sup>199</sup> V. *PM*, p. 1399.

<sup>200</sup> En esto también tiene un papel muy importante la filosofía, pues si su método es el de la *intuición*: "La filosofía se convierte en la búsqueda de intuiciones únicas que luego se expresan indirectamente a través de imágenes y luego se abstraen y extraen en "conceptos diferentes". El reconocimiento a través de lo que Bergson llama 'conceptos hechos a la

Con todo esto no se trata de negar el valor de los conceptos, o más bien, del signo para lograr un conocimiento. Más bien, se pide tomar en cuenta sus límites como lo hizo Bergson mismo, pues privilegiar al conocimiento desde el signo tiene y ha tenido consecuencias en la manera en que nos relacionamos con la realidad que es tiempo móvil<sup>201</sup>, *duración*. Por eso:

Una vez captado el tiempo a través de un esfuerzo interior, con la consciencia podemos pasar de este a los conceptos. Pero no hay manera alguna de pasar del concepto al tiempo; por tanto, una filosofía que se instala en los conceptos y que hace de los conceptos la única forma de conocer es una filosofía condenada a dejar escapar el tiempo<sup>202</sup>.

Esto quiere decir que no todo conocimiento se logra por y desde el signo, sino desde el estar y compenetrarse, así es como nos conocemos, por estar con nosotros mismos, y del mismo modo conocemos a la vida cuya naturaleza compartimos: *duramos* como ella y con el arte podemos habitar esa duración. Además, fue desde el estar que la vida se le presentó a Bergson como un *impulso*<sup>203</sup>.

## 2.2 EL IMPULSO VITAL Y SU RELACIÓN CON LA IDEA DE PROCESOS PARA COHABITAR

La idea de Bergson del *élan o impulso vital* es una imagen en el sentido retórico<sup>204</sup> y eso aporta mucho<sup>205</sup>. Primero, porque demuestra la postura de Bergson en cuanto al afán por el concepto exacto, una forma constante que demuestra la inmovilidad del *signo*; segundo, porque refuerza la cualidad del arte para acercarnos a la realidad, más que otras formas de representación.

---

medida', entonces debe contrastarse con el pensamiento intuitivo, que se expresa a través de la creación de nuevos conceptos e imágenes que participan en el movimiento de su objeto único (Mullarkey, p. 207). La filosofía es la que hace esos conceptos. Si eso se combina con el poder creador del arte, tenemos una manera en que el pensamiento por signos y la capacidad creativa se unen para lograr un conocimiento de la realidad.

<sup>201</sup> “Sabíamos, en efecto, desde nuestros años de colegio, que la duración se mide por la trayectoria de un móvil y que el tiempo matemático es una línea; pero aún no habíamos notado que esta operación resalta de manera radical sobre las otras operaciones de medición, puesto que no se consume sobre un aspecto o sobre un efecto representativo de lo que se pretende medir, sino sobre algo que la excluye. La línea que se mide es inmóvil, el tiempo es movilidad” (PM, p. 1254).

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>203</sup> Además, por ese mismo comportamiento, realidad y vida se conjugan en Bergson.

<sup>204</sup> “Esta pregunta surge, sin duda, cuando comparamos la vida con un impulso. Y hay que compararla con un impulso, porque no hay imagen, prestada del mundo físico, que pueda dar una idea más aproximada de él. Pero eso es solo una imagen. La vida es en realidad de orden psicológico, y es de la esencia de lo psíquico envolver una pluralidad confusa de términos que se penetran entre sí” (EC p. 713).

<sup>205</sup> Aunque Bertrand Russell vio a este recurso como una deficiencia en términos argumentativos, si se tiene en cuenta el estilo de Bergson puede saberse que la imagen no es algo a desprestigiar, porque tiene la capacidad de insinuar, de rodear sin anclarse en la precisión. Eso corresponde al valor de lo posible sobre lo real que tan importante es en la visión bergsoniana sobre la naturaleza de la vida. Además, con las imágenes se sitúa a lo conceptual en el campo de lo concreto, pero enriqueciendo su significado.

### 2.2.1 LA PRECISIÓN COMO CONTRAPARTE DEL IMPULSO VITAL

El concepto exacto se opone a la duración porque la exactitud implica ignorar o suprimir la movilidad. Por ejemplo, para hacer las incisiones en una cirugía se necesita exactitud, precisión, de otra forma se corre el riesgo de herir al paciente. Además, si él está tranquilo y, principalmente, quieto, la exactitud se ve favorecida. Por eso, “ciertos hombres, le dieron una importancia mayúscula a la precisión<sup>206</sup>” y ella se ha extendido más allá de lo físico. El lenguaje también procede y se favorece con la precisión, pues implica “la adecuación perfecta entre el fondo y la forma, a una inserción de la idea en la forma tal que, entre dicha forma y dicha idea, no hubiera ningún juego, ninguna brecha, ningún intersticio<sup>207</sup>”. De esa forma hemos construido nuestro conocimiento de la realidad, y, ciertamente, dicha forma favorece nuestra acción sobre la vida. El problema es que la precisión necesita cuerpos sedados para poder actuar, pero ¿cómo hablar y convivir con quien está dormido?

Como la precisión requiere algo sin cambio, entonces sólo expresa lo que *es* de manera inmediata, sin compenetración. Cuando ella se presenta aparece un panorama más amplio y complejo por su pluralidad y movimiento, naturaleza muy diferente a la encontramos desde el *signo*. Por eso él, aunque nos permite actuar, no dice qué es aquello sobre lo que actuamos (el paciente despierta, está a salvo, pero nada supimos de él).

El *signo* define y representa desde sí mismo, como un *uróboros* del sentido, el significado y la realidad. Pero como se encierra en él mismo, termina devorándose mientras alrededor y fuera de él se mueve el resto de la realidad como “variedad de cualidades, continuidad de progreso<sup>208</sup>”. Por eso, Bergson dice que uno no podría representarla a través de conceptos o imágenes<sup>209</sup>, aunque las segundas pueden acercarse más a hacerlo, pues, mientras los conceptos son ideas abstractas, generales o simples<sup>210</sup> (características opuestas a la naturaleza de realidad), la *imagen*:

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 107

<sup>207</sup> *Idem.*

<sup>208</sup> *PM*, p. 1399

<sup>209</sup> *Idem.*

<sup>210</sup> *Idem.*

Tiene al menos la ventaja de que nos mantiene en lo concreto. Ninguna imagen reemplazará la intuición de la duración, pero muchas imágenes diversas, tomadas de especies de cosas muy diferentes, podrán, a través de la convergencia de su acción, dirigir la consciencia hacia el punto preciso en el que hay cierta intuición a captar. Eligiendo las imágenes tan dispares como sea posible, se impedirá que cualquiera de ellas usurpe el lugar de la intuición a la que está encargada de llamar, puesto que entonces sería expulsada de inmediato por sus rivales<sup>211</sup>.

Lo mencionado en esta explicación sobre la *imagen* parece darnos el motivo por el que Bergson acude tanto a la ejemplificación y a acumular sustantivos para referirse a sus ideas clave (*duración, impulso, intuición*, etc.). Incluso, cuando habla sobre la sugerencia en la literatura, nos deja ver claramente el motivo por el que considera a la precisión una desventaja<sup>212</sup>, pues, por el contrario, la sugerencia: “hace un llamado al lector para que llene el contenido que de antemano no está totalmente determinado<sup>213</sup>”.

La característica de sugerir involucra la importante idea de Bergson de que la naturaleza es un progreso y no busca finalidad, de que hay procesos en lugar de cosas hechas<sup>214</sup>. Tal naturaleza fue mencionada al hablar de la realidad como artificio de *signos* a través de la idea de Bergson de que “las propiedades vitales nunca se realizan por completo, sino que siempre están en camino de realizarse<sup>215</sup>”. Tal realización es posible por lo que Paul de Man llamó imagen poética<sup>216</sup>, como recuerda Mullarkey.

---

<sup>211</sup> *Idem*.

<sup>212</sup> En la quinta lección del curso que dio Bergson el *Collège de France* (entre 1902 y 1903), conocido como *HIT*, menciona que la precisión pertenece al espíritu griego: fueron los griegos los que la inventaron (p. 106). Dice que esa precisión es evidente por doquier y una manifestación de ello es su literatura. Bergson no demuestra esta opinión con ejemplos, sólo dice que otras literaturas “no pretenden únicamente expresar, sino también intentar sugerir” (p. 107). A pesar de esa falta de ejemplos, lo que llama la atención es que el mensaje que se pretende dar es que la tradición filosófica está impregnada por este afán en la precisión, pues dice que “de principio a fin, la filosofía griega adoptó este punto de vista sobre el devenir, sobre la duración (p. 106). Con esto se puede entender la revisión que hace Bergson sobre el método de conocimiento de la filosofía, la postura que tiene ante ello y el que proponga a la intuición como método. Por otro lado, si se observa el pensamiento poético puede confirmarse lo que dice Bergson, principalmente por el hecho de que las imágenes se crean a través de relaciones en lugar de nombrar directamente. Incluso, el nombrar directamente es una deficiencia en la escritura poética, pues evita expandir las posibilidades de interpretación y la conjunción de diferentes experiencias sensoriales (incluso hay una estrategia retórica para ello, que es la sinestesia y que tiene un ejemplo en la tradición: el famoso soneto *Voyelles* de Rimbaud con el que hizo tangible la teoría de correspondencias de Baudelaire). Sugerencia y posibilidades como base del pensamiento poético es lo que Vicente Huidobro quiso dar a entender en *Arte poética*: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!/Hacedla florecer en el poema”.

<sup>213</sup> *HIT*, p. 107.

<sup>214</sup> Esta noción tiene un peso importante en los conceptos de la metafísica (Uno, Esencia, Sustancia, Idea, Voluntad, etc.), pero también en intentos más frecuentes por alcanzar lo definido y estable como lo es la identidad (individual y cultural) y también el anhelo por un conocer de manera definitiva. Con Bergson estamos ante un realidad que siempre está en proceso, porque se mueve; de modo que el conocimiento de ella no puede tener la mira puesta en un estado finalmente inmóvil. Esto hace pensar que el conocimiento es la constante relación con la realidad, renovar, desechar y crear vínculos con ella.

<sup>215</sup> *Idem*.

<sup>216</sup> Esto implica la idea de proceso que pronto será desarrollada con algunos ejemplos de cómo ocurre en la literatura a través de la sugerencia.

Ella "se convierte en una estrecha aproximación verbal a lo que realmente son la percepción y la sensación<sup>217</sup>, mucho más cercana, en todo caso, que la representación puramente intelectual de la realidad que se encuentra en el concepto científico<sup>218</sup>". Eso es posible porque no aspira a la precisión sino, como dijo de Man, a la percepción y a la sensación, que comienzan con la afectividad individual.

Esta última permite el reconocimiento de otros en esa experiencia y así, la imagen poética se vuelve universal, pues: "las obras de arte, como los cuerpos organizados, llevan el sello de la individualidad. Son sensibles a su contexto y siguen cambiando sus significados en consecuencia<sup>219</sup>". Si los significados cambian es porque están hechos a la medida de cada cosa en su realidad móvil. Por eso no puede pretenderse una precisión, porque ella necesita de lo inmóvil para ser posible, para realizarse, para ser efectiva. Por eso dice Worms que "Bergson primero define el arte por su poder, un poder de sugerencia [...] 'El arte tiene como objetivo imprimir sentimientos en nosotros en lugar de expresarlos, nos los sugiere'<sup>220</sup>". Pero para profundizar en la comprensión de esto es de ayuda detallar cómo concibe Bergson a la *imagen*.

### **2.2.2 EL CONCEPTO DE IMAGEN EN BERGSON**

La *imagen* nos mantiene en lo concreto, y eso es porque con ella le damos un cuerpo a la idea, la hacemos perceptible<sup>221</sup>, a través de relaciones que permiten acercar objetos, cuerpos o fenómenos entre sí y a lo abstracto con lo concreto. Las relaciones ayudan a que la consciencia se detenga sobre el fenómeno, por eso, en lo que se refiere a la cualidad del arte para acercarnos a la realidad, el mencionado recurso de la *imagen* ayuda a entender cómo eso se realiza. Sucede porque las relaciones apelan a nuestra tendencia natural por encontrar sentido en la representación. Esto implica un proceso

---

<sup>217</sup> V. nota 210.

<sup>218</sup> Ctdo. en Mullarkey, p. 223.

<sup>219</sup> Lorand, p. 415.

<sup>220</sup> Worms, *L'art...*, p. 155.

<sup>221</sup> Aquí se entiende a lo sensible más allá de una percepción superficial y errónea, se trata de una conexión con lo percibido a partir de la identificación como cuerpos que contienen algo del *i* (según la idea de Bergson sobre cómo interactúan impulso y materia). Gracias a una plenitud sensorial es posible desvelar la afectividad, lo cual significa que el exterior y el interior se identifican.

donde la consciencia busca en los recuerdos y como resultado se estimula la sensorialidad (aunque influye la disposición de quien percibe).

Un ejemplo donde esto sucede con frecuencia es la poesía, como cuando Inger Christensen, a través del vuelo y color de mariposas, referente concreto inicial de su obra *El valle de las mariposas*, nos lleva a percibir el calor del valle al que se refiere —o más bien que construye en el texto—. A través de remitir a la experiencia sensorial en ese entorno, aparece la memoria con sus recuerdos más difusos:

Se elevan: mariposas del planeta / con su cálido polvo de color / áureo, sulfúreo, sil y fósforo: / enjambre de la tierra que alza el vuelo. / ¿Parpadean las alas en cardumen / de ilusorias partículas de luz? / ¿Mi sueño de la infancia en el verano / se quiebra en el relámpago del tiempo? / No, es el ángel de la luz que puede / pintarse como negra Mnemosine, / Lycaena, Almirante y Macaón. / Las miran mis sentidos ofuscados / como ardientes plumajes en la niebla / al mediodía del valle de Bráchino<sup>222</sup>.

El libro de Christensen nos presenta a la realidad heterogénea y abundante, donde la vida psíquica, la memoria y el mundo físico se reúnen según su naturaleza como *duración*. Con tales características puede parecer caótica para la forma de entender el mundo desde el signo, pero quizá se trata simplemente de un orden distinto, el de la contingencia o quizás el de la lucha que ocurre porque:

Cada especie se comporta como si el movimiento general de la vida se detuviera en ella misma en lugar de atravesarla. Ella no piensa más que en sí, no vive más que para sí. De allí las luchas sin número donde el teatro es la naturaleza. De allí una desarmonía sorprendente y chocante, pero de la que no debemos hacer responsable al principio mismo de la vida

Así pues, en la evolución la parte de la contingencia es grande. Contingentes son, con la mayor frecuencia, las formas adoptadas, o más bien inventadas. Contingente, relativa a los obstáculos encontrados en tal lugar, en tal momento, es la disociación de la tendencia primordial en tales y cuales tendencias complementarias que crean líneas divergentes de evolución. Contingente las detenciones y los retrocesos; contingentes, en una amplia medida, las adaptaciones<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> Christensen, soneto I: De stiger op, planetens sommerfugle / som farvestøv fra jordens varme krop, / zinnober, okker, guld og fosforgule, / en sværm af kemisk grundstof løftet op. / Er dette vingeflimmer kun en stime / af lyspartikler i et indbildt syn? / Er det min barndoms drømte sommertime / splintret som i tidsforskudte lyn? / Nej, det er lysets engel, som kan male / sig selv som sort Apollo mnemosyne, / som ildfugl, poppelfugl og svalehale. / Jeg ser dem med min slørede fornuft / som lette fjer i varmedisens dyne / i Brajcinodalens middagshede luft.

<sup>223</sup> EC, p. 711.

### 2.2.2.1 LA IMAGEN DEL IMPULSO VITAL

El largo fragmento anterior se recuperó porque sintetiza la idea que Bergson tiene de la vida, a la que revisa en círculos durante el capítulo tercero de *EC*. La idea que quiere dejar clara Bergson es que la vida es un movimiento creador imparable y sin una dirección que se imponga externamente, sino que sigue el mismo fluir de la vida; por eso no es previsible, porque puede realizar diferentes posibilidades. Sin embargo, a pesar de su naturaleza creadora, no se separa: la vida es indivisa, así que si la vemos en pluralidad de manifestaciones es porque, a través de la materia, recorta seres vivientes<sup>224</sup>. En pocas palabras, el *impulso vital* es una *exigencia de creación*<sup>225</sup>. La vida no piensa más que en sí, no vive más que para sí. Ese es el primer sentido que Bergson da a la idea de *impulso*, como algo sin trayectoria única y que, por su fuerza, estalla y se dispersa: “Tratamos aquí con un obús que inmediatamente ha estallado en fragmentos, los cuales, siendo ellos mismos especies de obús, han estallado a su turno en fragmentos destinados a estallar también, y así sucesivamente durante largo tiempo<sup>226</sup>”. Por ese motivo se dice que no hay un fin impuesto, un camino obligado a recorrer, sino el mismo que se traza en el proceso de desenvolvimiento de la vida<sup>227</sup>. El resultado (y evidencia) de este comportamiento son las tan abundantes y profundas variaciones que se dan en las especies y que rebasan nuestra búsqueda de orden (κόσμος) a través de clasificaciones afanosamente delineadas<sup>228</sup>.

---

<sup>224</sup> *Ibid*, p. 707.

<sup>225</sup> *Ibid*. p. 708.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 578.

<sup>227</sup> Sentido, forma, orden, esquema, finalidad, absoluto son construcciones de nuestra facultad de pensar vertida hacia la eficiencia de las obras, pero también se debe a la consciencia de nuestra finitud, angustiante por sermos un misterio. Más adelante, al hablar sobre la inteligencia y el sistema de conocimiento de la filosofía se explicará el origen, razón y características de esto.

<sup>228</sup> En el 2012 se estimó que sólo conocíamos el 15% de las especies del planeta (1.2 millones de especies que siguen en aumento). Lo que sustentaba esta predicción es que, por ejemplo, al parecer sólo 7% de los hongos habían sido descritos. Con casos como este, Boris Worm y un equipo examinaron cada categoría y por medio de estadísticas proyectaron la existencia de 8.7 millones de especies#. Aunque el ecologista Dan Bebber dijo que el cálculo era erróneo, ya que se usó una regresión lineal y no ordinal, en 2020 se encontraron 30 nuevas especies submarinas en las aguas abisales del Ningaloo, simplemente#, y 10 especies y subespecies de aves en sólo seis semanas de exploración de las islas montañosas de Taliabu, Peleng y Batudaka. En cuestiones numéricas no parece haber correspondencia, pero al considerar el tiempo y área de exploración junto al tipo de especies encontradas y el ritmo de extinción y aparición de otras, podemos observar que la vida puede llevar a cabo sus posibilidades y por eso diverge en especies.

Lo anterior ocurre en el libro de Christensen, pues él se construye con la imagen de diferentes especies de mariposas y polillas que se conectan con fenómenos psíquicos y naturales. En este libro se realiza el encuentro entre las diferentes imágenes que llamamos materia y la percepción de ellas, como explica Bergson en *MM*<sup>229</sup>. Como resultado, el texto es un cúmulo de relaciones que van construyendo sentido e invitan a la atención en lo que percibimos. Esa atención se funda en la constitución física de las mariposas que remite a conceptos abstractos, estados psíquicos y experiencias afectivas. *El valle de las mariposas* es un libro donde la duración externa e interna se reúnen. Además, hay un trabajo formal que imita al impulso vital, pues el texto se construye con variaciones y encadenamientos sin llegar a un cierre.

A diferencia de nuestros esquemas, proyectos, jerarquías, categorías y demás estructuras, la vida no cesa en posibilidades. Esto hace de ella una espontaneidad que está en creación continua: “es esencialmente una corriente lanzada a través de la materia, y que toma de ella lo que puede [sin] ningún proyecto o plan<sup>230</sup>”. Si la vida tendiera a la finalidad bastaría con una sola especie de oniscídeo o árbol para transportar o producir suelos fértiles y oxígeno; pero, hay más de 3000 especies descritas de los primeros y más de 60,000 de los segundos. La idea de impulso, entonces, implica un acto creador imparables que, para Bergson, se evidencia en la heterogeneidad y abundancia del mundo natural<sup>231</sup> —pero también de los estados de nuestra consciencia—. Sin embargo, el que el *impulso* no tenga una forma determinada podría sentirse como un concepto derivado de una visión mística<sup>232</sup> de la naturaleza; aunque como ya se ha dicho, Bergson tiende a lo concreto, a hacer tangible lo que expone, y es claro que hace lo mismo para hablar de la vida.

---

<sup>229</sup> *MM*, p. 173.

<sup>230</sup> *EC*, p. 720.

<sup>231</sup> Ambas cualidades pueden notarse en varias figuras míticas relacionadas con la fertilidad y sus ritos. El desenfreno ligado a la fertilidad es muy claro en *Las bacantes* de Eurípides. También se puede notar que la muerte es fundamental en la naturaleza del impulso, como lo manifiesta el viaje a través de nueve estadios antes de llegar al Mictlán que corresponde con los meses de gestación del feto humano. El carácter devorador y creador de la vida es claro en *Mictlantecuhtli*. El desenfreno a través de lo natural y que conduce a la muerte es claro en la imagen que se ha transmitido con los *ulshednar* (de los que se saben aún poco).

<sup>232</sup> Gillies explica que incluso la intuición ha sido vista como algo místico y por ello hay quienes la desacreditan (p. 20).

### 2.2.3 LA VIDA COMO PROCESO

Si distingue entre materia e impulso vital no es porque la consciencia esté separada de la materia, sino porque los seres vivos se entienden como “un lugar de paso<sup>233</sup>” en virtud de que la realidad es un proceso más que objetos acabados<sup>234</sup>. La manifestación más clara de ello somos nosotros mismos en la complejidad que nos constituye, esto es: lo psíquico, físico, fisiológico y afectivo. Nuestro crecimiento se presenta en todos estos ámbitos y manifiesta que no hay estadios en nosotros, ni somos algo acabado:

No hay niño terminado, por así decirlo; no hay hombre terminado. Lo que existe realmente es la evolución, es el devenir, es la evolución del niño, que nunca es niño absolutamente, al hombre, que nunca es hombre absolutamente. No hay nada real excepto la evolución de la infancia a la virilidad<sup>235</sup>.

La evidencia de lo anterior está en que, a pesar de que usemos la edad como parámetro, los límites que separan a las etapas del desarrollo humano no son absolutos: alguien a sus ocho años puede presentar comportamientos afectivos de alguien de 12; habilidades cognoscitivas de alguien de 7 en un área de conocimiento, pero de alguien de 9 en otra; apariencia física mayor o menor a su edad, etc. Por eso, Bergson no habla de cosas, no porque no existan, sino porque se suele pensar en una cosa como algo acabado, como un sólido<sup>236</sup>, esto es porque la inteligencia “no capta más que lo completamente hecho y [...] observa desde afuera<sup>237</sup>”.

Captar la realidad como objetos acabados nos lleva a fragmentarla, lo cual es eficaz porque permite una organización en y con la que podemos actuar: al tiempo lo organizamos en fechas y horarios con los que hemos creado la idea de etapas y eventos que nos han llevado a organizar la historia humana y nuestra vida misma, con eso construimos sentido.

---

<sup>233</sup> EC, p. 604.

<sup>234</sup> EC, p. 705.

<sup>235</sup> HIT p. 114.

<sup>236</sup> V. “La realidad sólida” en esta tesis.

<sup>237</sup> EC, p. 707.

Pero ese sentido procede artificiosamente, pues mira en retrospectiva y por bloques, cuando la vida, por el tiempo que la constituye. “se hace, [...] incluso hace que todo se haga<sup>238</sup>”, de modo que se proyecta hacia adelante y es continuidad<sup>239</sup>. Ella, la continuidad, es otra manera en que Bergson describe a la idea de impulso. La explica por medio de nuestros estados interiores, nuestra *vida psicológica*, como él la llama, con su pluralidad compleja, profunda y amalgamada de sensaciones y sentimientos<sup>240</sup>.

#### 2.2.3.1 EL PROCESO Y LOS HECHOS PSICOLÓGICOS: LA VIDA INTERIOR

La primera obra de Bergson, el *EDC*, buscó explicar el flujo que caracteriza a la realidad a partir de la vida psicológica y no desde su realización más allá de lo humano —eso sucedió 18 años después, en *EC*—. El motivo quizá se deba a una idea de Bergson que ya ha sido mencionada: “la existencia de la que estamos más seguros y que conocemos mejor es indiscutiblemente la nuestra, porque de todos los demás objetos tenemos nociones que pueden juzgarse externas y superficiales, mientras que nos percibimos internamente, profundamente<sup>241</sup>”.

Desde el punto de vista del pensamiento moderno, parecería que Bergson pretende explicar el exterior desde el interior. Sin embargo, comprender el flujo de la realidad desde nosotros mismos es posible porque somos parte de ese flujo y porque nosotros fluimos o, mejor dicho, porque somos *duración*. Ella se reconoce por el incesante variar de manifestaciones no absolutas ni acabadas sino en transcurso, como sucede con nuestra memoria que pone algo del pasado en el presente<sup>242</sup>: hay una continuidad *en y de* lo vivido, pues no se separa, sino que se “acumula”<sup>243</sup>. Así se forma una

---

<sup>238</sup> *PM*, p. 1253.

<sup>239</sup> La visión retrospectiva que explica Bergson en *PM*, p. 1263-1265 y que se desarrolla en algunas páginas más adelante en esta tesis.

<sup>240</sup> “El interior, el que siente y se apasiona, el que delibera y decide, es una fuerza cuyos estados y modificaciones se penetran íntimamente, y sufren una profunda alteración en cuanto se separan unos de otros para desplegarlos en el 'espacio'” (*EDC*, p. 83)

<sup>241</sup> *EC*, p. 495.

<sup>242</sup> *Ibid.*, pp. 495-497.

<sup>243</sup> Con esto se comprende la visión retrospectiva que conduce al determinismo. El pasado se retiene y nuestra búsqueda de sentido lo usa para justificar el estado presente, pero eso realmente es sólo un sesgo: la memoria está siendo segmentada por

*concordancia* a través del vínculo fluctuante de las percepciones y experiencias del andar: “Primero noto que paso de un estado a otro. Tengo calor o tengo frío, estoy feliz o estoy triste, trabajo o no hago nada, miro a mi alrededor o pienso en otra cosa. Sensaciones, sentimientos, voliciones, representaciones, éstas son las modificaciones entre las que se divide mi existencia y que la colorean a su vez. Así que estoy cambiando constantemente”<sup>244</sup>.

El interminable cambio se debe a que, en nuestro interior, en los hechos psicológicos como los llama Bergson, se manifiestan de forma muy evidente algunas cualidades de lo vivo, que es heterogéneo, profundo y continuo. *EDC* se construye alrededor de muchos ejemplos donde sobresalen estas tres características. El objetivo es demostrar que el estado interior, manifestado por la consciencia, es muy diferente a la idea que nosotros construimos de la realidad a través de los *signos* en su interés utilitario.

Una manera en la que Bergson explica cómo se presentan estas características es describiendo la experiencia de la piedad, la cual, como el resto de emociones, es atravesada por otros sentimientos (es una amalgama de ellos). En primer lugar, Bergson la define como el sufrir con el otro; sin embargo, hace notar que nuestra disposición más habitual, quizás por supervivencia, es huir del sufrimiento. Pero lo que evita que busquemos alejarnos de ese dolor es que pronto —o habría de decirse, simultáneamente— aparece el deseo de querer ayudar a quien sufre. A eso lo llamamos compasión, que no ocurre en un plano de superioridad ante el que padece o el padecimiento, sino que implica el deseo de padecer uno mismo y eso implica humildad. Finalmente, ella eleva sobre el propio dolor<sup>245</sup>. Con esto se entiende, en primer lugar, lo que Bergson quiere decir con heterogéneo, porque se trata de una pluralidad de sentimientos que construyen a una experiencia específica. Esto es lo opuesto a lo

---

nuestra percepción reducida debido a la imposición de lo útil: “la vida exige que nos pongamos unos anteojos, que no veamos a la derecha, a la izquierda o hacia atrás, sino de frente, en la dirección que debemos caminar” (*Ibid.*, p. 1372).

<sup>244</sup> *Idem.*

<sup>245</sup> “La intensidad creciente de la piedad consiste, pues, en un progreso cualitativo, en un paso del asco al miedo, del miedo a la simpatía, y de la simpatía misma a la humildad” (*EDC*, p. 17).

homogeneidad, que sin duda caracteriza a lo que Bergson llama *sólidos*<sup>246</sup>, los cuales, si se recuerda la primera parte de esta tesis, son inmóviles, absolutos, yuxtapuestos y superficiales, es decir a todas las características que distinguen a la perspectiva de la realidad como espacio. Al contrario de esa visión espacial, la imagen que se puede usar para entender el movimiento en nuestro interior es la de un magma: lo que se vive es un remover de sentimientos sin contornos definidos.

Pero hay una característica cuya razón aún no queda clara y es la que lleva a nombrar a esta perspectiva como *interna*. En primer lugar, esto trae consigo un supuesto: el hecho de que en la superficie sólo hay algunas consecuencias y eso es lo que se percibe, pero no la plenitud. Dicha superficialidad implica la idea de *sólidos*, pero también es resultado de confundir a la causa con el efecto en lugar de entenderlo como proceso y continuidad. Para explicar esta confusión Bergson habla sobre atender a lo que sucede cuando apretamos el puño<sup>247</sup>, lo cual se detalla más adelante, al hablar de la percepción interior.

#### **2.2.4 LA CONTINUIDAD Y LA IDEA DE PROCESO**

La idea de continuidad es importante para entender la duración y está muy presente en un caso de la práctica artística que ya fue mencionado. Cuando T.S. Eliot habla de la tradición en *Tradition and Individual Talent* se refiere a estar conscientes<sup>248</sup> de la importancia de la historia, tanto en la producción artística como en el entendimiento de ella. Eso implica la acumulación del pasado en el presente, o como él lo llama: “una percepción no sólo de la cualidad de pasado que tiene el pasado, sino también de su presencia<sup>249</sup>”. Esto es similar a cómo Bergson describe el tiempo y la relación de éste con la consciencia: “mi estado de espíritu, al avanzar sobre el camino del tiempo, se hincha continuamente de la duración que recoge; hace, por así decirlo, bola de nieve consigo mismo<sup>250</sup>”. Tal imagen se refiere a

---

<sup>246</sup> V. “La realidad sólida” en esta tesis.

<sup>247</sup> *EDC*, pp. 31-32.

<sup>248</sup> Este es el punto central de la tesis, porque implica la atención a nosotros mismos, que es el punto de partida de *EC*; mientras que la atención a la materia (relación sensible) es el punto de partida de la *RSA*.

<sup>249</sup> *Ibid.*, secc. 1, párr. 4.

<sup>250</sup> *EC*, p. 496.

la continuidad insondable que, ni puede entenderse en fragmentos, ni puede reducirse a signos inmóviles ajenos a su naturaleza de flujo heterogéneo—. Años después, este sentir del tiempo se expresó en los versos de “Burnt Norton”, cercanos a lo posible y lo real de Bergson, con la diferencia de que para él todo es pasado, mientras que para Eliot, es presente<sup>251</sup>:

Tiempo presente y tiempo pasado / acaso están presentes en el tiempo futuro, / y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado. / Si todo tiempo es eternamente presente, / todo tiempo es irredimible. / Lo que pudo ser es una abstracción / que sigue siendo una perpetua posibilidad / sólo en un mundo de especulación. / Lo que pudo haber sido y lo que ha sido / apuntan a un sólo fin, que es siempre presente / pisadas hacen eco en la memoria, / van por el corredor que no tomamos, / hacia la puerta que nunca abrimos / hacia el jardín de rosas<sup>252</sup>.

Para Bergson también el tiempo es irredimible, pues cuando explica las fallas del determinismo nota que parece haber una causalidad en nuestra vida, porque nos situamos desde el presente que observa la línea del pasado. Esto es la *visión retrospectiva* que ocurre por nuestra necesidad de sentido ante la imprevisibilidad y acumulación de la experiencia, a la que ordenamos gracias a nuestra capacidad narrativa: el presente y pasado son rimeros de afecciones, percepciones y decisiones. Para hallar dirección entre ellas, nuestras facultades derivadas de la inteligencia discriminan, categorizan y alinean para que podemos entender y actuar; pero “la línea que medimos es inmóvil<sup>253</sup>”, mientras que, como se mencionó antes, “el tiempo es movilidad, “la línea es lo completamente hecho, el tiempo es lo que se hace, e incluso lo que hace que todo se haga”<sup>254</sup>.

Cuando miramos nuestra vida después de haber sido ordenada por nuestra capacidad dadora de sentido, los hechos parecen estar relacionados y dirigidos para producir nuestro estado actual y no otro. Pero esto es sólo porque vemos desde lo acabado y no desde las posibilidades del presente, que siempre

---

<sup>251</sup> “Muy cerca de la noción de tiempo de Marcel Proust como explica Pilkington: Donde Bergson concibe el pasado como plenitud, capaz de invadir el presente en su propio impulso, Proust lo concibe como ‘néant’, a partir de la cual, bajo el capricho del cambio y el costo del esfuerzo decidido, fragmentos aislados serán reconquistados intermitentemente. La memoria trabaja tan misteriosa e impredeciblemente como la misma gracia divina: ‘el recuerdo me vino como una ayuda de lo alto para sacarme de la nada de la que no hubiera podido salir por mi cuenta’”. (Pilkington, p. 154).

<sup>252</sup> Eliot, p. 82.

<sup>253</sup> *PM*, p. 1254.

<sup>254</sup> *Idem*.

está abierto, pues la naturaleza de la vida es expandirse más allá de las ramificaciones como si se tratara de explosiones compulsivas que se expanden.

El ejemplo que usa Bergson para explicar esto es el surgimiento del romanticismo en la historia. Solemos trazar algunos rasgos de él desde el clasicismo, como si ahí estuviera el camino determinado para la realización del espíritu romántico. Pero, para Bergson, lo que observamos son sólo rasgos, ciertas características que se identifican debido a nuestra *visión retrospectiva* que nos permite obrar sobre la imagen que construimos de la realidad<sup>255</sup>. Por eso, si el romanticismo no hubiera surgido, ignoraríamos los rasgos que vemos de él en años previos y habríamos notado otros al volver sobre nuestro artificio fragmentado del movimiento.

#### 2.2.4.1 LA POSIBILIDAD COMO RESULTADO DEL ACTO CREADOR DEL IMPULSO VITAL

El romanticismo era una posibilidad entre muchas más que estaban contenidas en el presente de los clásicos, de manera que cualquier otro futuro pudo haberse realizado<sup>256</sup>. Para Bergson esto diferencia al ser humano y su historia del fujo de la vida, porque en ella “hay creación perpetua de posibilidad y no de realidad<sup>257</sup>”. Por eso hay una variación de especies, porque el impulso de la vida tiende a la realización imparabile de todas sus posibilidades. En nuestro caso, tan pronto tomamos una decisión se concreta una realidad sin poder ser capaces de retroceder o tener otras instancias simultáneas de tiempo donde diferentes posibilidades se realicen. Esta explicación insinúa cierta ventaja de lo posible sobre lo real, que para algunos es inconcebible, pero sólo es porque la posibilidad se entiende en sentidos diferentes. Para explicar la diferencia, Bergson usa casos de los procesos artísticos.

En el caso, por ejemplo, de la composición de una pieza musical hay dos sentidos para entender lo posible. El primero consiste en que no existe obstáculo para la realización de la obra. Ante esto, realmente no hay objeción. El problema comienza cuando se plantea que la obra podía ser concebida en

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 1277.

<sup>256</sup> *Ibid.*, pp.1264 - 1268.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 1262.

su totalidad antes de ser producida, pues tan pronto como el artista tuviera “la idea precisa y completa de la sinfonía que hará, su sinfonía estaría hecha<sup>258</sup>”. Esta visión hace de la realidad algo acabado previamente y, como consecuencia, hace de la vida algo dado y, por lo tanto, inmóvil; además suprime la libertad presente en la creación<sup>259</sup>. Ante esta perspectiva todo está determinado y puede ser controlable, pero la vida ha manifestado que es “rico en novedad, de imprevisibilidad radical<sup>260</sup>”. A esto se refería Bergson con que no hay cosas hechas sino procesos, porque hablar de algo acabado es pensar en algo inmóvil, intocable por el tiempo. Si la vida se distingue por esa movilidad temporal a la que Bergson llamó *duración*, entonces lo que no *dura* no cambia, y lo que no cambia no vive. Una situación cercana a nosotros es prever nuestras reacciones ante una situación o prever la situación misma. No podemos saber lo que sentiremos, pensaremos o lo que sucederá. Podemos tener una representación de ello, según ciertos hábitos y protocolos, pero la realidad está abierta a cualquier posibilidad<sup>261</sup>.

Un ejemplo que pone Bergson para hacer esto más comprensible es cuando planeamos ir a una reunión. Puede que conozcamos el lugar, a las personas que asistirán y hasta dónde estarán sentadas, incluso podríamos saber las actividades que se van a realizar, dada la tendencia del ser humano a hacer esquemas y protocolos para mantener todo bajo control. Pero todo eso sólo serán imágenes austeras,

---

<sup>258</sup> *Idem.*

<sup>259</sup> Además, este ejemplo de la sinfonía es más importante de lo que se cree, pues manifiesta la característica del arte de no poder ser previsto: "uno no puede prever una sinfonía de Beethoven antes de escucharla por primera vez y lo mismo es cierto para cualquier obra de arte, al menos para las buenas obras de arte" (Lorand, p. 403). Si el desarrollo de la obra puede predecirse es porque se ha vuelto signo y eso es posible porque, "incluso la sinfonía más admirable de Beethoven involucra un orden 'geométrico' no sólo para su percepción sino también para su creación. Por original e impredecible que pueda ser, la sinfonía de Beethoven consta de patrones musicales, convenciones e ideas que estaban vigentes en el momento de su creación" (*ibid.* 409). Sin embargo, esto no se manifiesta fácilmente gracias a que el origen de la obra está en la capacidad creativa del impulso vital de la que surge. Para que la obra sea predecible, para que se vuelva *signo*, tiene que convertirse en una serie de fórmulas, de patrones cuyo fin no sea la experiencia o que ya no busque la novedad sino otros propósitos. Así sucede con la música popular cuando el objetivo se reduce a llegar a la mayor cantidad de personas para lograr ganancias económicas, o cuando no se busca el diálogo con otras exploraciones musicales, sino mantenerse en los márgenes de un estilo dado que se busca el impacto mediático o en ciertos contextos o simplemente por falta de perspectiva, conocimiento y riesgo por parte de los artistas. Lo mismo sucede cuando el arte prioriza transmitir ideologías o contextos sociales, su orden ya no es el de arte sino el de la realidad a la que se refiere. En ese caso sí estamos ante mimesis, pues lo que importa es el referente y no la pieza artística y lo que ella puede provocar con su individualidad.

<sup>260</sup> *Idem.*

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 1261.

inmóviles, evanescentes ante la riqueza vital de la experiencia. Ahí, en ella, se está con un presente heterogéneo de tonos, olores, movimientos que no sólo son impredecibles, sino que, al momento de mi representación fue imposible percibirlos. Además, no todo es percepción desde los sentidos, hay relaciones afectivas con los otros que se transforman con el *con-vivir* y también están nuestro sentir y pensar que son afectados por toda la experiencia, pues nuestro interior está en movimiento al igual que todo lo que vive<sup>262</sup>.

Todo esto que ha sido expuesto busca demostrar una diferencia esencial entre la naturaleza de la realidad y la manera en que la concebimos a través de los signos, esto es como yuxtaposición de objetos inertes: los sólidos. En la sección anterior ya se había hablado de que los sólidos son inmóviles, sin profundidad y separados uno del otro (sin relaciones, sin compenetrarse); por eso, ahora que se ha expuesto que la vida es más procesos que formas acabadas y fines, parece posible entender la importancia de buscar una forma de conocimiento que nos sitúe en el movimiento, porque él implica apertura de posibilidades y un movimiento que se comprende porque se está en él, se experimenta, se vive, además de que todo lo anda en su camino se relaciona, se compenetra (así es como ocurre en nuestra vida interior y también en el arte, al menos desde los acercamientos que se mencionan en esta tesis, pero ya se profundizará en ello).

Respecto a las posibilidades, ellas son imprevisibles porque cualquier evento o decisión puede cambiar el resultado. Aunque podemos abstraer algunas constantes, al estar en el flujo de la experiencia hay variaciones y detalles que, por aferrarnos a nuestra representación previa<sup>263</sup>, llegamos a ignorar y hasta menospreciar. La tendencia hacia lo útil adormece nuestra atención, pues la supervivencia pide automatizar nuestros actos. Así, mucho de la riqueza del presente y la movilidad de lo vivo se nos

---

<sup>262</sup> “Mi estado de espíritu, al avanzar sobre el camino del tiempo, se hincha continuamente de la duración que recoge; hace, por así decirlo, bola de nieve consigo mismo. Con mayor razón es así para los estados más profundamente interiores -sensaciones, afecciones, deseos, etc.-” (EC, p. 496).

<sup>263</sup> Como si se tratara de exposición selectiva.

escapa o nos extraña cuando se hace evidente. En otras palabras, son el hábito y la costumbre el corolario de la utilidad.

### **2.3 LA AUTOMATIZACIÓN COMO OPUESTO DEL IMPULSO VITAL**

Hay casos muy simples de nuestra cotidianeidad que confirman la prevalencia de la utilidad en nuestra percepción y acción, uno de ellos es tener una ruta para llegar a un lugar que frecuentamos. En esa actividad la automatización de nuestros actos y atención es tanta que hay momentos en los que podemos comenzar a seguir nuestra ruta frecuente, a pesar de que otro sea nuestro destino, y no cambiarla hasta que nos hagamos conscientes de nuestra acción. Otro ejemplo son nuestras actividades más habituales y simples como nuestro aseo personal diario. Lo hacemos de forma tan automática que podemos estar pensando cualquier otra cosa sin que se interfiera su realización, pero eso mismo puede hacer que no recordemos si las hicimos o no.

Como estas actividades son sencillas podría considerarse que es irrelevante nuestra distracción al hacerlas. Sin embargo, no es por su simpleza que dejamos de prestarles atención, sino que la necesaria búsqueda de eficiencia, utilidad y conservación de recursos, tiempo y energía hacen de la automatización parte de nuestro andar en la vida. Además, incrementa conforme nuestro tiempo se reduce y más nos afanamos en la utilidad y nuestras representaciones de lo real por encima de la experiencia del presente. Los resultados de esto son que dejamos de prestar atención al cambio (propio y frecuente en lo vivo), dejamos de prestar atención a la experiencia misma, a la vida; en lugar de ello buscamos la inmovilidad, cosificamos a lo que nos rodea y la realidad se retiene en esquemas. Finalmente, la consecuencia es que nos escindimos de la vida. Mientras ella fluye y mantiene la cohesión de su pluralidad, nosotros nos miramos sobre nuestro artificio de absolutos inamovibles. Ante esto, el arte, tanto en sus procesos de elaboración como de recepción, puede regresarnos a estar en y con la vida.

### 2.3.1 LA AUTOMATIZACIÓN ANTE EL PROCESO ARTÍSTICO

La posibilidad de la que se habló en recientemente es parte del proceso artístico. A pesar de lo que uno puede proyectar previamente, el objeto se realiza como por sí mismo mientras se moldea la materia, como si verdaderamente la consciencia y el cuerpo estuvieran siendo guiados por el zumbido de las abejas<sup>264</sup>.

Este éxtasis o entusiasmo<sup>265</sup> del acto creador se explica desde los dos sentidos que Bergson menciona sobre el concepto de lo posible. En primer lugar, no hay obstáculos; por otro lado, no hay una idea absoluta del objeto, sino que en el fluir del proceso se establece su rumbo. Aunque debe mencionarse que sí hay algo que facilita este fluir y es la técnica —en casos como el dibujo, ella involucra a la disposición espacial de la realidad que Bergson relaciona con la geometría—, la cual logra, en parte, con un proceder analítico del que resultan los *signos*, pero con otros fines que no son los prácticos, sino los de la experiencia y la expresión.

El emerger gradual de la pieza artística es como cuando se escribe un poema. Uno puede tener la idea de lo que se quiere decir —vaga representación desde lo pétreo—, pero cuando comienza la escritura, surge la vivacidad del presente móvil. Desde ahí, al estar atentos a lo que ocurre, al fenómeno con su pluralidad de cualidades (cadencias, combinaciones sonoras y de significado, disposición del texto, etc.) aparece el flujo de la realidad y desde él se escribe, pues para Bergson "el producto final del arte -'la cosa'- no es una mera implementación de una idea preexistente; si lo fuera, se podría haber predicho el trabajo real<sup>266</sup>" y no ocurre así, a menos que la pieza artística busque objetivos prácticos. Como resultado, las decisiones que tomamos no son desde una forma preconcebida sino desde lo que

---

<sup>264</sup> Mensajeras de las musas, hijas de Mnemósine, la memoria, tan importante en la filosofía de Bergson, aunque Mnemósine es la memoria colectiva y eso se relaciona con la búsqueda por *cohabitar*. Esto también aporta significado porque puede relacionarse a la duración personal con la memoria del individuo y a la del resto de tendencias de la vida con la memoria colectiva.

<sup>265</sup> En el sentido de que da la etimología de estas palabras de ser guiados por algo más. Sólo que aquí no se trata de un agente ajeno a nosotros que asume el control, sino que el yo y el mundo entran en contacto estrecho como la duración que son y desde ahí se actúa.

<sup>266</sup> Lorand, p. 405.

está en proceso. Uno puede haber planeado escribir un poema de 66 versos divididos en 6 instancias de 11 versos cada una desde la imagen del goteo de un grifo oxidado, pero durante la escritura suelen cambiar no sólo el número de versos, su organización y disposición, sino también la imagen, el sentido y hasta la intención<sup>267</sup>. Sucede como algo que se le atribuye a Miguel Ángel: ante la pregunta de cómo saber cuándo dejaba de cincelar el mármol, la respuesta que supuestamente daba era: “cuando se llega a la piel de la escultura<sup>268</sup>”.

Otro ejemplo del proceso como lo que determina el rumbo de la obra son los ejercicios de dibujo automático<sup>269</sup> de Tim Gula<sup>270</sup>. Esto sucede porque, como dice Héctor Hernández Montecinos:

Los caminos del arte contemporáneo nos dicen que no hay obras sino procesos. La escritura misma es un proceso en el cual, el poema es el resultado de múltiples pasos previos que pasan por lo emocional, racional, estético incluso físico. El poema no es un fin en sí mismo, sino un medio de otras cosas que conscientemente ni imaginamos y eso es fantástico<sup>271</sup>.

La idea de Montecinos coincide con algo valioso sobre lo que se busca proponer en esta tesis, y es que, en el proceso artístico, hay una conjunción de lo heterogéneo de la realidad. Además, entre esa heterogeneidad está el encuentro entre lo externo (físico) e interno (afectivo), y los signos (racional) y

---

<sup>267</sup> Y esto no ocurre solamente en el proceso de creación, también en el de recepción; ahí es muy claro que las estructuras están para poder simpatizar con el artista, ya no desde el análisis sino desde el fluir que se ha logrado construir con signos, gracias a que se acude al orden propio del arte. Por ejemplo, en la literatura, con la poesía como mejor ejemplo donde esto puede ocurrir, "el ritmo esboza aproximadamente el significado de la oración verdaderamente escrita, que puede darnos una comunicación directa con el pensamiento del escritor antes de que el estudio de las palabras les haya dado color y sombra (Mullarkey, p. 219). Esto puede ocurrir porque, como Mullarkey recuerda sobre "La mente creativa" de Bergson: "Antes de la intelección propiamente dicha, está la percepción de la estructura y del movimiento; hay, en la página que se lee, puntuación y ritmo" (idem).

<sup>268</sup> Incluso, no puede hablarse ahí de una obra acabada, si se tienen en cuenta las observaciones de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser en la ya clásica *Teoría de la recepción*. De hecho, una constante en la poesía para distinguirla de otras producciones que se nombran como tal es que el decir no se agote, que, como dijo Vicente Huidobro, no se nombre a la rosa sino que florezca en el poema. Esto es de una importancia inigualable para abordar problemas como el de la generación de imágenes digitales y textos a partir de inteligencias artificiales. Ellas trabajan con patrones y datos de lo ya existente, pero no poseen inteligencia verdadera, es decir, no hay una consciencia que busque romper los límites para tratar de obrar fuera de los esquemas, fuera de los límites. Son como las corrientes artísticas: estructuraciones de una manera de trabajar materiales, pero hay, en ciertos momentos, artistas que hacen una ruptura de esa estructura. Eso es el talento individual del que hablaba T.S. Eliot y ocurre por una atención en los procesos y materiales más que en los productos, una consciencia del tiempo y conocimiento de la tradición construida en él.

<sup>269</sup> Aunque vuelve a mencionarse la palabra automático, tiene un sentido diferente al que se le dio en párrafos anteriores. Aquí el automatismo es la búsqueda por alejarse de la representación previa, del prejuicio que parte de la inmovilidad con aspiraciones absolutas alejadas del flujo creador de la realidad.

<sup>270</sup> V. anexo 3.

<sup>271</sup> Hernández, apunte 7.

la *RSA* (estético). Esto hace del arte un medio donde nuestra facultad para construir signos también está presente, pero es movida por algo que no es la utilidad. Por eso es una actividad tan completa y compleja, pues no deja de un lado al signo, sino que lo incorpora a la dimensión afectiva y sensible. Eso nos podría dar un panorama más completo y, como consecuencia, posibilitaría una *comprensión* de la realidad. Por otro lado, se comporta como la realidad misma, eso es, en movimiento, pues se trata de procesos más de obras acabadas<sup>272</sup>.

Aunque Montecinos se centra en la poesía, deja ver un enfoque actual sobre la producción artística, como puede notarse en las exploraciones de otros artistas<sup>273</sup> y hasta en la práctica curatorial de hoy en día<sup>274</sup>. Ella registra la historia de elaboración de las piezas artísticas, pues la documentación de sus procesos<sup>275</sup> “constituye un valioso testimonio para conocer y reconstruir su vida, descubrir aquellos sucesos que definieron su quehacer plástico y trayectoria<sup>276</sup>”. Con esta visión se da paso al papel de la continuidad, característica sustancial de la *duración*, y de los elementos heterogéneos y no superficiales para poder comprender a la pieza artística de manera más cabal.

Al tomar en cuenta estos procedimientos del arte curatorial y el que la duración implica continuidad podemos decir que la pieza artística no es un objeto inmóvil, tiene una historia que se identifica con la historia de su contexto y la de una consciencia individual. En todos los casos se trata de un *fluir* y constante removerse de cualidades heterogéneas. La aparente solidez es resultado de ignorar este proceso tan complejo, plural y continuo de la actividad artística y el sujeto que la realiza, y, en lugar de ello, se presta toda la atención a las señales externas que ignoran la multiplicidad y variación de la vida. El origen de ese proceder es nuestra capacidad para hacer *signos* y abstraer, pues,

---

<sup>272</sup> En el apartado siguiente se presentan algunos ejemplos sobre la escritura creativa para dar a entender cómo son estos procesos en el arte.

<sup>273</sup> Véase la sección “La relación sensible y afectiva desde la materia”.

<sup>274</sup> También está la búsqueda de experiencias sensibles desde el manejo de materiales.

<sup>275</sup> Este es el referente de Hernán Bravo Varela para su libro “La documentación de los procesos”, donde la vida del individuo y sus relaciones familiares se conjugan a lo que estos dos conceptos (documentación y proceso) implican en la creación y recepción artísticas.

<sup>276</sup> Ugalde, párr. 4.

tanto la percepción como el vivir no dejan de estar en movimiento, así como nosotros no dejamos de recibir impresiones y tener sensaciones. Además, nos parece que la naturaleza sí tiende a la creación, y experimentar y percibir lo heterogéneo de lo físico y psíquico hacen evidente la duración.

Es posible que, si vemos seres finitos, aislados entre ellos e independientes de algo que los anima, es porque, tal vez, el intelecto llama materia a lo que considera inerte<sup>277</sup>. Esa inercia puede ser un error de percepción debido al ahínco de la consciencia en lo inmediato: como no se detiene a contemplar, entonces sólo percibe superficies e ignora el impulso vital que atraviesa a la materia y la duración que subyace en cada ser. Por eso la *RSA* vale tanto para el conocimiento de la *duración* y todo comienza en una percepción particular de la materia.

#### **2.4 MATERIA, PLASTICIDAD Y EXPERIENCIA**

Como se mencionó al explicar el impulso vital, en *EC* Henri Bergson describe el comportamiento de la vida como una serie de explosiones que se dispersan en fragmentos. Cada uno de ellos, a su vez, explota y se disemina. El comportamiento podría continuar así *ad infinitum*<sup>278</sup> de no ser por su encuentro con la materia. Ella retiene, le pone límites al impulso, por lo que sin su presencia tan sólo existiría una “fuerza” infinita pero estéril.

La resistencia de la materia bruta es el obstáculo que había que superar primero. La vida parece haberlo logrado a fuerza de humildad, haciéndose muy pequeña y muy insinuante, balanceándose con las fuerzas físicas y químicas, aceptando incluso recorrer parte del camino con ellas, como la aguja en el ferrocarril cuando adopta por unos instantes la dirección del raíl del que se quiere despegar. De los fenómenos observados en las formas de vida más elementales, es imposible decir si todavía son físicos y químicos o si ya son vitales. Era necesario que la vida entrara así en los hábitos de la materia prima, para llevar poco a poco a esta materia imantada por otro camino<sup>279</sup>.

Desde esta descripción puede discernirse el entrelazamiento entre impulso vital y materia, tan ceñido que no sería posible la creación sin existir la materia. Además, la materia es el primer contacto *con* y

---

<sup>277</sup> Russell, párr. 3.

<sup>278</sup> *V. EC*, p. 578.

<sup>279</sup> *EC*, p. 579.

entre los seres como *duración* y eso, al llevarlo al plano del lenguaje, se relaciona con lo que Roman Jakobson llamó *función poética*.

#### **2.4.1 LA FUNCIÓN POÉTICA DEL LENGUAJE PARA EL CONTACTO CON LA MATERIA**

En *Linguística y poética* Roman Jakobson describió la naturaleza de lo poético a través de las funciones del lenguaje según el modelo que él planteó para completar al de Karl Bühler. Esas funciones dependen del elemento de comunicación en el que cada una se enfoca. Como solemos orientarnos hacia el contexto, la función principal de los mensajes es referenciar, decir lo que está ahí, acompañado muchas veces por rasgos expresivos que revelan nuestro posicionamiento, emotividad y juicio previo construido por nuestra experiencia y visión del mundo. Estos factores están relacionados con nuestro sentir y se evidencian en el tono de la voz y los gestos que acompañan la enunciación sobre lo percibido (un olor, una situación, una persona, un comportamiento, etc.). Lo referencial, por eso, no es un acto totalmente objetivo, implica una postura alimentada en numerosas ocasiones por nuestra vida afectiva. Ante esto se tiene a la función poética que consiste en notar el mensaje por sí mismo. Esto nos puede ayudar a salir de nosotros para ir hacia lo percibido y conectar nuestra afectividad con ello, pero desde una atención sobre el fenómeno.

Roman Jakobson tiene un ejemplo para explicar la función poética. Es valioso porque la situación no pertenece al ámbito en el que suele utilizarse, que es la literatura, sino que se trata del eslogan político de la campaña de Dwight D. Eisenhower: “I like Ike”. En este ejemplo, la repetición de las consonantes y del diptongo crean asonancia. Además, las repeticiones fonéticas están muy cerca, sólo en un momento son separadas por el sonido de la “L”. Lo que ocurre con estas estrategias retóricas en el eslogan es que la materialidad de las palabras (aquí está en lo sonoro) llama la atención antes que el contenido; como resultado, el mensaje se hace más memorable.

Como se dijo, la función poética consiste en llamar la atención sobre el material que constituye al mensaje, antes de hacerlo sobre lo que se quiere comunicar. Se trata de una autorreferencialidad,

pero no desde la abstracción sino desde lo concreto que se percibe sensiblemente. El lenguaje deja su estado etéreo para regresar a la realidad a la que pertenece<sup>280</sup>. Pero más que la búsqueda de sentido está la identificación entre nuestra afectividad y el exterior. Esto es importante, además, porque seguiremos trabajando con y sobre el lenguaje mismo, pero ahora es de un modo que la abstracción nos puede llevar de vuelta al mundo sensible (como sucede en el proceso de la intuición del que se hablará pronto). Sucede así debido a la relación entre arte y vida, que tienen un impulso creador que usa a la materia, y ya que "el orden vital es sensible [...] Las obras de arte son, pues, generalmente sensibles<sup>281</sup>". Como consecuencia "sus significados y valores se ven fácilmente afectados por cambios de componentes o contexto<sup>282</sup>", ya no son fijos ni aspiran a serlo, porque el énfasis no está en representar, sino en la búsqueda de la expresión y la individualidad desde la percepción, con la que es posible identificarnos con otros. Esto, además, implica que el contexto es lo que da movimiento a la obra.

Algo importante en lo que acaba de ser expuesto es que la obra de arte hace uso del signo, pero ahora con un fin diferente; pues, como explica Lorand: "Un poema, por ejemplo, es una obra de arte, un orden vital, compuesto de palabras que significan conceptos. Las palabras son típicamente intelectuales; son como objetos geométricos. Uno tiene que estar familiarizado con el idioma (gramática y vocabulario) para comprender el significado de un poema. En muchos casos, este significado implica algo más que el conocimiento del idioma: puede implicar el conocimiento de patrones genéricos, obras anteriores del mismo género, información histórica, etc. Un poema demuestra claramente que un orden vital puede estar compuesto de componentes geométricos sin que por ello pierda su vitalidad<sup>283</sup>". Desde que hablamos de orden, el signo se presenta, pues una de las razones por las que nos es tan útil, es porque nos permite organizar. La diferencia en el poema es que ese orden se

---

<sup>280</sup> El lenguaje es producto humano y nosotros somos parte de la *duración*, por eso el lenguaje no se considera en esta tesis un elemento ajeno a ella. El distanciamiento se debe a que el lenguaje surge de nuestra capacidad para abstraer.

<sup>281</sup> Lorand, pág. 406.

<sup>282</sup> *Idem*.

<sup>283</sup> *Ibid.* pág. 408.

une al conocimiento de aspectos móviles que son la historia del género y de su contexto. Aunque la historia también es una manera de organizar los eventos, ellos se desarrollan en el tiempo, por lo que la historia está impregnada de duración (esto conlleva a considerar cómo es posible la reunión de duración externa e interna a través de la pieza artística).

Con respecto a la función poética, no es propia ni exclusiva de las palabras, sino que puede ocurrir en todo momento en el que se moldee materia para llamar la atención sobre ella misma. Es algo como lo que ocurre en la naturaleza con los pavorreales machos: han desarrollado plumas cada vez más largas y coloridas para llamar la atención de la hembra. Este caso es interesante porque pone en juego a lo útil y lo vital, ya que se privilegia la reproducción antes de que algo sea funcional: el largo de las plumas dificulta cada vez más el movimiento del ave (aún más, su vuelo), esto puede afectar su desempeño y ocasionar problemas en su constitución, pero la prioridad está en la vida misma. Pareciera que el pavorreal es movido por la naturaleza del *impulso vital* que busca desviarse de los límites que le impone la materia para continuar con su naturaleza creadora. Con ese ejemplo puede verse que más que sobrevivir, se trata de un pervivir y aún más que eso: vivir.

Según lo que describe Bergson sobre el *impulso*, él parece el artista más inventivo y experimental, pues moldea y combina a la materia de todas las maneras posibles para crear continuamente. Mientras para nosotros las posibilidades se desintegran cuando deviene real una de ellas — porque sólo tenemos una vida y al momento de elegir entre las posibilidades las otras se extinguen o, más bien se transforman ante nuestra mortalidad y sus condiciones—, en la vida no sucede así: ella “toma” más materia y realiza la siguiente posibilidad, crea sus propios y diversos caminos. Esa es la razón de la diversidad de especies en el mundo natural y se debe al encuentro entre *impulso* y materia, donde el primero busca superar los límites que le impone la segunda, y esta materia sólo puede venirle de los sentidos o la conciencia<sup>284</sup> Esto también sucede en el arte con su exploración de

---

<sup>284</sup> *PM*, p. 1369.

materiales, medios y discursos. El artista crea desde el sentido más elemental: toma materia y la moldea, sólo que no es para hacer un instrumento que lo ayude en sus necesidades cotidianas, sino para explotar la plasticidad de lo real y que nuestros sentidos y consciencia regresen a él.

John Taggart es un ejemplo claro de la búsqueda mencionada cuando nos explica cómo abordó los materiales<sup>285</sup> durante el proceso de composición del poema "Canción lenta para Mark Rothko". En primer lugar, coincide con Frédéric Worms en el hecho de que partimos de la individualidad y ella es la que hace posible el reconocimiento con los demás, con otras individualidades: "Si el arte 'revela la naturaleza', es a través de tal o cual cosa singular, es la realidad de un ser individual –individual como todos los seres<sup>286</sup>". En la misma línea, Taggart dice, al igual que Wallace Stevens, que "la poesía es el arte de los letrados siempre y cuando se entienda que la exploración está motivada por una necesidad personal. Uno va, indaga en los lugares donde uno ha de encontrar los materiales y herramientas correctos para realizar la tarea que presenta<sup>287</sup>". Después de encontrarlos, se explora con ellos con mira hacia el interior de la materia misma. Así es como se reúne nuestra duración con la del exterior. Para lograr este contacto, Taggart encontró los materiales en los vitrales del medievo y en las pinturas de Rothko, en ambos "los colores son densos y de una compleja iluminosidad. Su escala es tal que, al mirarlos, tenemos la sensación de ser llevados hacia su interior, de ser absorbidos por la luz [...] La relación establecida entre los vitrales y la pintura de Rothko se reforzó cuando supe que su forma de trabajar se aproximaba a los métodos medievales para hacer vidrio<sup>288</sup>".

En ambos procesos se trata de una saturación al sobreponer capas de material. En el caso de los vitrales son diferentes laminaciones que tienen cada una, diferentes "impurezas, burbujas de aire y estrías en su interior<sup>289</sup>". Por otro lado, la técnica de Rothko "le permitió saturar los hilos de sus lienzos

---

<sup>285</sup> Taggart, p. 7.

<sup>286</sup> Worms, p. 159.

<sup>287</sup> Taggart, p. 8.

<sup>288</sup> *Idem.*

<sup>289</sup> *Idem.*

de modo que el pigmento y el lienzo se convertían en una sola cosa<sup>290</sup>". Una palabra que se quiere recuperar es "saturar" porque con ella se puede aludir tanto al ansia por el contacto físico con el mundo, como al desborde de la percepción que se logra con ello. Esto da cabida a crear una experiencia que posibilite una plenitud de vivir, en lugar de sólo la supervivencia.

#### 2. 4.1.1 LA FUNCIÓN POÉTICA COMO AMPLIACIÓN DE LA PERCEPCIÓN Y LA EXPERIENCIA

Cuando Taggart menciona el "arte de los letrados" no puede evitarse recordar la postura de Bergson de que los artistas son unos privilegiados, en cuanto a la percepción se refiere. Pero Taggart ayudará a notar que ese privilegio se debe más a un interés que lleva a buscar profundamente en y a la realidad que nos rodea. Es como la búsqueda de alimento que nos hace movernos, sólo que aquí en lugar de ser sólo para sobrevivir es para experimentar más plenamente la realidad. Sucede como en la metamorfosis de las orugas, este proceso, visto desde la utilidad tiene una función muy adecuada: oruga y mariposa se alimentan de algo diferente, así no se ponen en el camino una de la otra, no compiten (además que las mariposas tienen un papel importante en la polinización) y, dado que uno es fase de la otra, estamos ante un comportamiento de progreso y proceso para realizar posibilidades; ellas a su vez dan paso a otras formas de experiencia. Esa transformación le permite a la vida vencer los obstáculos de la materia, continuar con sus variaciones y *reinventarse*, simplemente porque puede hacerlo. Katy Prudic menciona algo inesperado en esta naturaleza que vale la pena pensarlo en relación con el arte. Ella dice que "cuando los insectos se metamorfosean, son capaces de explorar lugares que no podrían explorar siendo gusanos, orugas o larvas<sup>291</sup>". Parece ser que no todo en la vida se trata de sobrevivir, sino que pueden darse fenómenos sólo porque la vida es así y ella misma busca experimentarse, por eso rompe sus límites: para explorar<sup>292</sup>.

---

<sup>290</sup> Ctdo. en Taggart, p. 8.

<sup>291</sup> Ctdo. en Langley, "¿A qué se debe un ciclo vital tan elaborado?", párr. 3.

<sup>292</sup> Explorar permite la comprensión, y no podemos explorar si medimos la realidad desde estructuras fijas.

La superación de límites es la búsqueda de la *inteligencia verdadera* y ya se había mencionado que ello tiene relación con los procesos artísticos, pues más allá de la utilidad está la experiencia y con la reinvención que sucede en casos como la metamorfosis se amplían las posibilidades de conocer desde un habitar distinto en la vida. Eso mismo es lo que se logra con el manejo del material en el proceso artístico, lo cual caracteriza a la función poética, pues explota el material sin tener un objetivo útil, incluso es contraproducente para hacer *uso de* o cumplir fines prácticos.

En el caso de la publicidad de Eisenhower que se mencionó párrafos antes, puede notarse que el interés era utilitario, mientras que, en los pavorreales, lo utilitario se subordina a lo vital. Sin embargo, puede no haber otro fin más que lo que la función poética es capaz de producir: *RSA* al hacer notar la materia que se percibe. Se logra por lo que aquí llamaremos plasticidad, que es el manejo y reacomodo de la materia para que, al recontextualizarla, nos extrañe y se haga evidente. En ello hay un redescubrimiento, tanto del artista que explora con los materiales, como del espectador a quien se le pide percibir de otra manera a la habitual<sup>293</sup>.

Generalmente, nuestra percepción está centrada en la acción y la utilidad, como se explicó antes en esta tesis<sup>294</sup>, pero el arte se desancla de esos intereses y devuelve a nuestra consciencia a la realidad, nos despierta de nuestro ensimismamiento y las estructuras artificiales del intelecto para ponernos los pies de nuevo en la tierra. Esto lo logra porque saca a la materia de sus contextos funcionales. El

---

<sup>293</sup> Algunas páginas atrás, se compartió un poco sobre el importante análisis que Ruth Lorand hizo acerca del orden *en y del* arte, con ello puede explicar por qué ocurre este "reacomodo" para lograr el extrañamiento. Al revisar tres opciones sobre cómo puede ser visto el arte —"1. El arte es una forma de orden; las leyes que gobiernan el orden artístico, sin embargo, aún no han sido descubiertas. 2. El arte es una forma de desorden debido a su imprevisibilidad. 3. El arte expresa un punto medio entre el orden y el desorden" (Lorand, p. 403) — concluye que "La teoría de Bergson no permite ninguna de estas opciones. Este es el eje de la observación de Bergson: existe un estado en el que las predicciones son completamente imposibles y, sin embargo, ¡este es un estado de orden! El arte es el principal paradigma de este peculiar tipo de orden; nos obliga a aceptar el hecho de que, al lado del orden intelectual, determinista, existe un orden que no admite predicciones". (*ibid*, pág. 404). Para el orden determinista esto parece caótico, pero es sólo porque no admite la novedad y la creación, que son cualidades del impulso vital, y ya se ha dicho que el arte posee esa cualidad. Así también se entiende por qué el arte no es mimesis, pues su orden le es para sí, tiene sus propias reglas.

<sup>294</sup> V. "El conocimiento enfocado en sobrevivir" en esta tesis.

alcance de esto es una percepción profunda de la realidad que pone en contacto a la duración interna de nosotros, los sujetos que percibimos, con lo que antes era un objeto y ahora se revela como duración.

Como sucede con la metamorfosis, que permite a la especie experimentar otros aspectos de su entorno, el arte puede reconstruir el estar de un individuo, al hacer que su consciencia se reúna de nuevo con la abundancia de la realidad en la que habita y con quienes cohabita. Esa consciencia es una atención a la vida que:

Está determinada por la acción: nuestro cuerpo, con las sensaciones que recibe y los movimientos de los que es capaz de ejecutar, es lo que fija nuestra mente, y le da lastre y equilibrio [...] estas sensaciones y estos movimientos condicionan lo que podríamos llamar nuestra atención a la vida, y por eso todo depende de su cohesión en el trabajo normal de la mente, como en una pirámide que debe estar en su vértice<sup>295</sup>.

Es como las búsquedas de Olafur Eliasson quien, con un arte ambiental, logra una experiencia sensorial y afectiva donde los espectadores son participantes. Eliasson es un defensor de la idea de que el arte debe ser una experiencia en sí misma, no solo algo que se ve, sino también algo que se siente. Por eso, Taggart recuerda lo que dijo Rothko sobre la respuesta de los espectadores ante sus pinturas: "las personas que lloran ante mis pinturas están pasando por la misma experiencia religiosa que yo tuve al pintarlas. Si lo único que te conmueve son las relaciones de color, no has entendido<sup>296</sup>". Esto se va a lograr porque, como explica Prendeville al hablar de Matisse:

Matisse parece haber sido el primero en reflexionar sobre la fenomenología de la atención y sobre la relación que los conceptos de Bergson, a este respecto, podrían tener en el proceso creativo. A diferencia de los futuristas, Matisse no cometió el error elemental de buscar representar el cambio temporal; entendió que la duración es inherente a los actos atentos del pintor y del espectador respectivamente, con referencia a un objeto ineludiblemente estático<sup>297</sup>.

Por eso, es posible que una experiencia individual se transmita con el manejo de material, que un interior se haga manifiesto desde la materia y se ponga en contacto con otro interior también desde ella, porque no se está representando la duración, sino porque desde la duración del artista y del espectador

---

<sup>295</sup> O'Sullivan, p. 181.

<sup>296</sup> Taggart, p. 9.

<sup>297</sup> Prendeville, p. 196.

se encuentran en la pieza artística gracias a la atención puesta en la materia.

Una búsqueda más allá de la percepción como medio de encuentro de las duraciones está Abraham Cruz Villegas. Él en *Hi, how are you, Gonzo?* logra que el público no sea un espectador sino participante al interactuar con la pieza artística y con otros participantes, pues todos comparten el mismo espacio, que es la propia pieza.

El siguiente proceso, el de la “creación”, sucede cuando al moldear materiales surge un nuevo cuerpo nutrido de la conjunción de duraciones<sup>298</sup>. Esto ocurre porque, como explica Bergson, el artista mira tan profundamente que nos esclarece la realidad, nos hace ver lo que no percibimos naturalmente<sup>299</sup>, no porque la realidad huya de nosotros o sea un misterio, sino por estar absortos en las superficies debido a la utilidad, la acción y la falta de reconocimiento con el resto de lo vivo. Por eso, dice Frédéric Worms que “lo que inmediatamente distingue al ‘arte’ según Bergson (desde las primeras páginas del *EDC* de 1889) son, en efecto, los medios de expresión, que permiten superar la distancia introducida entre la realidad y nosotros, por razones prácticas<sup>300</sup>”. Para lograrlo, se necesita de la ya antes mencionada *contemplación* que ahora será detallada en relación con el arte.

#### **2.4.2 EL ARTISTA Y LA PERCEPCIÓN: LA CONTEMPLACIÓN EN EL PROCESO ARTÍSTICO**

Para explicar la *contemplación* ha de recordarse la necesidad de actuar como algo constante e inherente a nuestra condición de seres vivos<sup>301</sup>. Aunque la postura filosófica de Bergson parece privilegiar el acto, pues fulmina con afirmaciones como: “no hay cosas, sólo existen acciones<sup>302</sup>”, cuando meditamos sobre su noción de *sólidos* y su relación con la *duración*, entendemos que con cosas se refiere a algo acabado y con finalidad<sup>303</sup>. Por otro lado, la acción debe entenderse como sinónimo de *proceso*, quizá

---

<sup>298</sup> Relación esencial para que se produzca la simpatía como se detalla en el momento dedicado a ella en esta investigación.

<sup>299</sup> *PM*, p. 1370.

<sup>300</sup> Worms, p. 155.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 1372.

<sup>302</sup> *EC*, p. 705.

<sup>303</sup> *V.* “El signo como un llamado a la acción” en esta tesis.

esa palabra está más cerca del movimiento continuo que es la duración y, por lo tanto, no se refiere a negar el valor de lo contemplativo.

La razón de todas estas confusiones es que, como ya se dijo en varias ocasiones, Bergson rechaza la precisión a tal punto que los mismos conceptos se mueven según todo su contexto, y es para que, desde la sugerencia, nos podamos acercar a la *intuición*. En el caso de la frase que exalta a la acción, se refiere a ella como proceso, pero también habla de “nuestro apego a la realidad, nuestra necesidad de vivir y de obrar” [que nos conduce] a reducir y a vaciar<sup>304</sup>”. Esto quiere decir que cuando lo único a lo que atendemos es a lo necesario para nuestra supervivencia, se limita nuestro campo de visión, de modo que “más nos hemos preocupado de vivir [y] menos inclinados estamos a contemplar<sup>305</sup>”. Para Bergson esto último sí es importante, la reflexión no se desecha, porque es la que permite ensanchar nuestra voluntad y así lograr la simpatía (punto clave de su propuesta filosófica y para lo que aquí se nombra *cohabitar*).

La *contemplación* favorece al contacto expreso con la realidad. No se trata de una pasividad, sino del ensanchamiento de nuestras facultades de percepción y de nuestro propio entendimiento, quien pone todas sus herramientas en juego para acercarse a la realidad sin pre-juicio. Se dice que pone sus herramientas, porque, aunque Bergson considera el análisis (procedimiento para hacer signos) una desventaja para conocer la realidad, eso es lo que se hace en la *contemplación*, sólo que se conjuga con percibir con plena consciencia<sup>306</sup>. Al contemplar se da freno a la tolvana del vivir inmediato para entrar en ella y verla moverse desde su interior. Esto da paso a la *RSA* y así se manifiestan o, hasta podría decirse, se revelan procesos más amplios que los de nuestra finitud.

---

<sup>304</sup> *PM*, p. 1372.

<sup>305</sup> *Idem*.

<sup>306</sup> Clave de esta propuesta que no quiere desatender ni desprestigiar los procedimientos que Bergson identifica como propios de la inteligencia. Lo contrario, se busca demostrar que la unión de ellos con un lazo sensible y afectivo nos puede dar una visión cabal de la realidad que favorezca cómo nos relacionamos con ella.

Un ejemplo de esto es la tetralogía de Knausgård, *Om året*. Lo primero que Knausgård escribe son las dos experiencias fundamentales (donde ocurre lo sensible junto con lo afectivo) que lo llevan a escribir. Primero, Knausgård le cuenta a su hija, a quien le faltan aún algunos meses para nacer, los recuerdos que él tiene cuando nacieron sus hermanos<sup>307</sup>, luego le habla sobre todo lo que lo rodea en ese instante<sup>308</sup>. En ambos casos, desde lo sensible se mueve el interior con todo y sus recuerdos, y aún más, con reflexiones. La *RSA* se hace idea y signo, pero uno que intenta contar el mundo a quien apenas llegará a él y dejar una estela de lo que es habitar la vida<sup>309</sup>.

Gracias a la *contemplación*, Knausgård atiende a la vida y su cotidianidad, por eso habla de botones, vómito, chicle, iglesias, ranas, avispas, termos, August Sander, el daguerrotipo, etc. Con ellos surgen recuerdos de su infancia y observaciones sobre nuestra vida, preocupaciones y búsquedas. Es decir, desde lo sensible se mueve lo afectivo y la comprensión de la naturaleza de la vida:

La experiencia que he adquirido trabajando en el jardín me dice que no hay razón para tener demasiado cuidado o miedo, la vida es tan robusta..., es como si llegara en cascadas, ciega y verde, y a veces resulta aterrador, porque también nosotros vivimos, pero en unas circunstancias controladas, que hacen que tengamos miedo a lo ciego, lo desatado, lo caótico, lo que se estira hacia el sol, pero es casi siempre hermoso de un modo más profundo que lo visual, porque la tierra huele a podredumbre y oscuridad, bulle de escarabajos huyendo y gusanos convulsivos, los tallos de las flores son jugosos, las copas de los árboles saturadas de aromas, y el aire, frío y

---

<sup>307</sup> “Cuando nació tu hermana mayor, Vanja, era de noche, y la oscuridad estaba llena de remolinos de nieve. Justo antes de que naciera, una de las comadronas tiró de mí, cógelo tú, dijo, y así lo hice, un bebé se deslizó entre mis manos, liso como una foca. Me sentía tan feliz que me eché a llorar” (Knausgård, p. 15).

<sup>308</sup> “Yo estoy sentado en mi despacho, que en realidad es una casita con dos habitaciones y un altillo, y miro por encima del césped hacia la casa donde las ventanas oscuras serían invisibles si no fuera por la luz de las farolas del otro lado de la calle, que llena la cocina de un débil resplandor fantasmal. En realidad, son tres casas en fila unidas en una: dos de ellas son de madera pintada de rojo, y la otra, de cemento encalado [...] entre la casa grande y mi despacho hay una casa de invitados que solemos llamar la casa de verano. Dentro de la herradura que forman está el jardín, que se extiende unos treinta metros hasta un muro blanco. Junto a él hay dos ciruelos, uno viejo, con una rama que ha crecido tanto a lo largo y pesa tanto que hay que sujetarlo con dos muletas, y otro joven que planté el verano pasado y tiene ahora fruta por primera vez. Luego hay un peral, ese también viejo, mucho más alto que la casa, y tres manzanos” (*ibid.*, p. 17)

<sup>309</sup> “Detrás de la casa principal está la calle, que acaba cien metros más allá, en una especie de recinto medio industrial. Los edificios tienen el tejado de chapa ondulada y las ventanas están rotas, motores y ejes de ruedas yacen oxidándose fuera, medio escondidos en la hierba. Al otro lado, detrás de la casa en la que me encuentro, hay un gran edificio agrícola de ladrillo rojo, que se yergue hermoso entre el follaje verde.

Rojo y verde.

A ti no te dice nada, pero para mí esos dos colores significan mucho, como si en mi interior los anhelara, y creo que esa es una de las razones por las que me hice escritor, porque siento ese anhelo con fuerza y sé que es importante, pero no tengo palabras para expresarlo, y por eso no sé lo que es. Lo he intentado y me he rendido. La rendición son los libros que he publicado. Un día podrás leerlos y tal vez entiendas lo que quiero decir” (*ibid.*, p. 18).

cortante, caliente y húmedo, lleno de rayos de sol o lluvia, se coloca alrededor de esta piel acostumbrada al interior como un cambio brusco de presencia<sup>310</sup>.

En este fragmento se dice lo que esta tesis ha intentado. Está el tema de nuestra enemistad con el mundo natural —como dijo Rilke— debido a que, para el ansia dada nuestra finitud, su flujo creador nos parece caótico ante su ímpetu, heterogeneidad y dimensiones bégimas. En este fragmento de Knausgård también puede identificarse la idea de la presencia de un mundo material que se conecta con nuestro interior, y menciona a nuestra necesidad de control (creado por la estabilidad del signo).

La contemplación activa a la memoria y una capacidad humana fundamental: hacer relaciones, crear vínculos que van desde los significados<sup>311</sup>, hasta las ideas, experiencias y afecciones. Con ello se hace posible la identificación de nosotros con el entorno, sentir empatía y, por lo tanto, simpatizar.

Vale la pena recordar que el objetivo de la contemplación era la consulta a la divinidad para saber dónde construir un lugar importante (y sagrado), incluso para que algún grupo humano supiera dónde establecerse. Este propósito hace de la contemplación algo activo y donde la percepción es más amplia que lo habitual. En primer lugar, porque desde esta definición y origen de la palabra, se contempla para obtener conocimiento que beneficie un habitar, y en segundo lugar porque ese conocimiento trasciende los límites humanos y pretende un resultado a largo plazo. Eso es contrario a la percepción acelerada y desde superficies que recorta a la realidad por las necesidades de la vida práctica. Esto es lo que sucede en la actividad artística y el mismo Bergson no lo olvidó.

#### 2.4.2.1 LA DISTRACCIÓN DEL ARTISTA ANTE LA AUTOMATIZACIÓN DE LA CONSCIENCIA: LA HIPERESTESIA

Como ya se mencionó, para Bergson, los animales son los distraídos de la naturaleza<sup>312</sup>, por una razón fundamental: sus movimientos son automáticos, no hay una consciencia que reflexione sobre ellos. El ser humano sí puede detenerse y preguntar sobre lo que hace y cómo lo hace. Eso ha influido en su

---

<sup>310</sup> *Idem.*

<sup>311</sup> La imagen poética se funda en esa capacidad por hacer relaciones.

<sup>312</sup> *I*, p. 79.

transformación de la materia para crear herramientas que le ayuden a resolver y enfrentar sus dificultades para la supervivencia. Sin embargo, dado el embeleso hacia la utilidad y el miedo ante lo efímero se ofusca la reflexión para comprender el flujo interior y con ello reconocer el del resto de la vida. Nos encontramos en un estado de automatización donde no reflexionamos sobre lo que percibimos, hacemos y experimentamos: “antes de filosofar es necesario vivir; y la vida exige que nos pongamos unas anteojeras, para que no miremos a la izquierda ni a la derecha no atrás, sino enfrente de nosotros, en la dirección en que tenemos que marchar<sup>313</sup>”. Ante ello se opone el proceso creador y receptor de la manifestación artística, dado que él requiere del contemplar, némesis de la acción. Pues, “¿cómo pedir a los ojos del cuerpo o a los del espíritu que vean más allá de lo que ven?<sup>314</sup>”. Es Bergson mismo quien propone que a través del arte “es posible una extensión de las facultades de percibir<sup>315</sup>”. Por esa razón, el artista es un *distract*<sup>316</sup>, pero no de la misma manera que el animal. La distracción del artista se refiere a lograr desafanarse de la búsqueda de utilidad, lo que implica que los objetos ya no son vistos para nosotros o las necesidades de nuestra acción sino por sí mismos, no para obrar sino “para percibir, por nada, por placer<sup>317</sup>”. Esto le permite al artista ver profundamente la realidad, porque quien percibe movido por la acción se detiene en superficies, no necesita más, ni le interesa. El artista, por otro lado, ya que no está interesado en utilizar, puede detenerse a mirar más allá de las superficies, entonces mira con atención, contempla.

Ver “más allá” es en realidad ver simplemente la plenitud de lo que es, pero que habíamos ignorado al estar en los afanes de la utilidad<sup>318</sup>. Esta manera de ver puede entenderse con lo que Caygill dice sobre la hiperestesia. En primer lugar, recuerda que Bergson estaba convencido que percibimos

---

<sup>313</sup> *PM*, p. 1372.

<sup>314</sup> *Idem*.

<sup>315</sup> *Idem*.

<sup>316</sup> *Idem*.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 1373.

<sup>318</sup> Se insiste, “los fines”, pues en el arte también se actúa, pero lo que lo motiva y genera es distinto a los intereses utilitarios.

mucho más de lo que nuestra consciencia puede percibir<sup>319</sup>, las pequeñas percepciones de Leibniz que son estados de "percepción extrema<sup>320</sup>" y "se caracterizan por una alta intensidad de percepción – principalmente, pero no exclusivamente, percepción visual – que se manifiesta en contextos patológicos donde la conciencia y los hábitos de la vida diaria están suspendidos<sup>321</sup>". Esto es la *hiperestesia*, donde "todo está realmente dado y solo restringido por la conciencia y sus modos de desactualización selectiva". En los procesos artísticos (tanto del artista como del espectador) ocurre la *hiperestesia*, pues se pide un ensanchamiento e intensidad de la percepción fuera de los intereses utilitarios. Por eso, como explica Bergson, no es que el artista vea otra realidad, sino que observan con detenimiento lo que nosotros, por el afán en la acción, ya no atendemos, pero los artistas nos lo vuelven a poner ante nuestros ojos, en un contexto diferente para que la percepción salga de su rutina y pueda volver a poner atención:

¿Qué intenta el arte sino mostrarnos en la naturaleza y en el espíritu, fuera y dentro de nosotros, cosas que no sienten explícitamente nuestros sentidos y nuestra consciencia? El poeta y el novelista, que expresan un estado del alma, no lo crean ciertamente en su totalidad; no serían comprendidos por nosotros si no observásemos en nosotros mismos, hasta cierto punto lo que ellos nos dicen de otros<sup>322</sup>.

Este fragmento no sólo defiende la postura sobre la capacidad del arte para ensanchar nuestra percepción, sino para entrar en contacto con lo percibido desde nuestra duración interna. Es la atención la que descubre el lazo de nuestro fluir y el del resto de la vida<sup>323</sup>.

#### 2.4.2.2 EL EXTRAÑAMIENTO COMO PROCESO ARTÍSTICO

Pero no es suficiente con declarar, es necesario mostrar cómo el arte logra estos objetivos tan importantes para nuestro regreso a la realidad. Para empezar, lo hace por medio del *extrañamiento*, que se efectúa porque los objetos salen de su contexto habitual y eso hace que nuestra atención se pose

---

<sup>319</sup> Caygill, p. 247.

<sup>320</sup> *Idem.*

<sup>321</sup> *Idem.*

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 1371.

<sup>323</sup> En otras palabras, permite el ejercicio de la intuición.

sobre ellos. Como el objeto está fuera de su situación ordinaria de utilidad, uno atiende a él y lo contempla, ya que no se presenta en las condiciones que nos permiten usarlo, incluso *entenderlo*<sup>324</sup>.

Esto último se dice porque hay una tendencia hacia buscar que el objeto artístico pueda comunicar un mensaje inteligible bajo ciertos términos. Eso implica que se fomenten temas, intenciones y formas según los intereses del contexto<sup>325</sup>, incluso que se pretenda unicidad en el sentido. Esto ha llevado en el arte contemporáneo a un énfasis sobre el discurso que sostiene a la obra y que relega el trabajo del material. Pero, aunque esto puede suceder en el objeto artístico, el objetivo no es únicamente juzgar sino percibir. Sucede como cuando notamos que ya no está un grupo de árboles en la ruta que seguimos diariamente. Antes no nos habríamos detenido a contemplar cada uno de ellos, eran parte de la rutina, pero ahora que no están, prestamos atención porque nos preguntamos: ¿qué es diferente? Una vez que recordamos hay una reacción emotiva que ha hecho del momento algo distinto. Esa reacción emotiva es, en primer lugar, la sorpresa y puede ocasionar otras como lo sería nostalgia.

Esto es lo que hace el arte al sacar a los objetos de su contexto cotidiano, los presenta como epifanías que nos hacen percibirlos en su plenitud. Si tratamos de entender sólo hay confusión, sería como tratar de conocer el motivo por el que el grupo de árboles ya no está en nuestro camino. La respuesta no importa, nada cambiaría si la supiéramos, pero lo que sí pesa es el hecho de que percibimos el cambio y a través de él asignamos valor, aunque fuera por un momento, al *estar* de los árboles. Esa valoración, además, puede involucrar lo afectivo como la mencionada nostalgia al haber perdido el paisaje al que estábamos habituados y que nos lleva a recordar el valor del árbol en el ecosistema o alegría porque nos parecían un estorbo en el espacio vial. La reacción depende de nuestras experiencias afectivas relacionadas con el espacio y los objetos, nuestra construcción ideológica y nuestra ordenación y jerarquización del mundo, pero fundamentalmente, lo que se produce es la experiencia estética.

---

<sup>324</sup> Entrar en él.

<sup>325</sup> La producción artística se carga de ideología al punto de ser aparato del estado que obedezca a fines políticos.

Lo mismo sucede ante el extrañamiento que produce el objeto artístico. Podemos tratar de entender lo que quiere decir algo como: “Era una danza maorí, el día que avispada me arrojé en fanal [...] el conejito de vidrio cantando en barcos de algodón danzas maorí, danzas de lluvia o astros que eran astros cuando labios aún no ni los aunaba y eran vid<sup>326</sup>”. Pero también puedo sólo arrojarme en el fluir del texto, pues:

Cuando un poeta me lee sus versos, puedo interesarme lo suficiente en él para entrar en su pensamiento, insertarme en sus sentimientos, revivir el estado simple que él ha dispersado en frases y en palabras. Simpatizo entonces con su inspiración, la sigo con un movimiento continuo que es, como la inspiración misma, un acto indiviso. Ahora bien, basta que relaje mi atención, que distienda lo que estaba tenso en mí, para que los sonidos, hasta allí ahogados en el sentido, me aparezcan de manera distinta, uno por uno, en su materialidad [...] Admiraré entonces la precisión de los entrelazamientos, el orden maravilloso del cortejo, la inserción exacta de las letras en las sílabas, de las sílabas en las palabras y de las palabras en las frases. Cuando más haya avanzado en el sentido totalmente negativo del relajamiento, más extensión y complicación habré creado; cuanto más crezca a su vez la complicación, más admirable me parecerá el orden que continúa reinando, incommovible entre los elementos<sup>327</sup>.

Como antes se había comentado, para Mullarkey, lo dicho en este fragmento se logra gracias a que “el ritmo esboza aproximadamente el significado de la oración verdaderamente escrita, que puede brindarnos una comunicación directa con el pensamiento del escritor antes de que el estudio de las palabras les haya dado color y sombra<sup>328</sup>”. El resultado no es un desciframiento cabal del significado, sino experimentar desde lo articulatorio y acústico dado por la materialidad. Se insinúan relaciones creadas desde el nivel fónico y correspondencias semánticas que nos hacen penetrar en el flujo que se presenta en el texto. Al hacerlo, nuestros sentidos se dilatan y percibimos más profundamente la realidad. Además, en el caso del ejemplo de Diana Garza Islas, busca una escritura que recupere la sonoridad y sintaxis del habla de los niños cuando comienzan a hablar. Es decir, el interés es el habla misma, no el sentido desde la sintaxis habitual. Sin embargo, como el libro construye un diálogo entre la madre y su hijo, hay un gran peso en la búsqueda de la comunicación,

---

<sup>326</sup> Garza, pp. 15 y 19.

<sup>327</sup> *EC*, p. 672.

<sup>328</sup> Mullarkey, p. 219.

pero a través de la exploración del material del lenguaje, libre de los límites de la sintaxis y la lógica.

#### 2.4.2.3 EL OBJETO ARTÍSTICO COMO PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE EL EXTERIOR Y EL INTERIOR

En primera instancia, con este ejemplo de Garza Islas puede verse lo peculiar del carácter simbólico de la obra artística, pues no se trata solamente de representar una realidad, sino de mover lo necesario, de construir un artificio que sirva de medio para ponernos en contacto con ella. Además, estrictamente no es una representación lo que tenemos ante nosotros, sino que tenemos molde de material y a ello atendemos<sup>329</sup> Lo que esto implica es una forma diferente de acercarnos a la realidad: ya no es desde el interés por usar sino por la presencia de las cosas por lo que son. El resultado es que se puede alcanzar una compenetración, una simpatía desde el fluir, como se explicará en el siguiente apartado.

Para Bergson, la pintura es donde todo esto parece ser más evidente, porque la considera de entre las artes la más ligada a la imitación. Sin embargo, ella no consiste en la representación fiel y completa de la realidad. Primero (y esto no lo menciona Bergson) porque se trata de otros materiales y no de los cuerpos con su propia duración que percibimos en nuestra cotidianidad. Por otro lado, porque lo que recibo es un material trabajado y nutrido por una vida psíquica movida por su atención a la realidad. Lo que esto quiere decir es que lo que resulta del acto de *contemplación* es un contacto entre nuestra duración interna y la de lo percibido. Nuestros sentidos o, mejor dicho, nuestro cuerpo puede considerarse el punto de contacto entre el exterior e interior<sup>330</sup>.

Estamos aquí justamente ante lo que Predeville propone en su análisis sobre Henri Bergson y Michel Henry a través de la conjunción entre tiempo, imagen y materia. El siguiente fragmento parece sintetizar la propuesta:

Surge de inmediato la pregunta: ¿cómo pueden las “formas pictóricas puras” ser consideradas en sí mismas como algo más que objetivo, en el sentido de estar ahí ante nuestros ojos? La

---

<sup>329</sup> En términos de Roman Jakobson la función poética del lenguaje se distingue porque en ella se deja en segundo o tercer plano los fines comunicativos y de representación, para que aquello de lo que está hecho el lenguaje reluzca y sea lo que percibamos con atención.

<sup>330</sup> Esto sigue las ideas de Bergson sobre el cuerpo como imagen y el cerebro como medio para conectar a la consciencia con la realidad (v. *MM*, p. 162).

respuesta de Henry a tal pregunta -cuya importancia él, por supuesto, reconoce- implica confiar en la definición de Kandinsky de lo puramente pictórico, en su teoría de los elementos. Los elementos en cuestión, según la síntesis de Henry, son “los componentes puros de todas las pinturas: el color y las formas gráficas. La tesis de Kandinsky es que todo elemento es doble: tanto externo como interno”. Esto no es dualismo, porque “el elemento no es doble; es uno y el mismo elemento [...] dividido de tal manera que sea a la vez la apariencia externa del color [...] e internamente una tonalidad afectiva específica”. Es una sola realidad con dos aspectos: “esta tonalidad por un lado y este color o diseño por el otro”. Hay así una relación de estricta dependencia entre lo sensible y lo sentido, constituyendo este último -la tonalidad afectiva en su "revelación interna"- "la verdadera realidad y ser" de aquél<sup>331</sup>.

Por eso se propone que más que el cuerpo sea un medio, el objeto artístico vuelve a situarnos en nuestra duración y con ello caemos en cuenta de nuestra relación con la realidad que también dura. La experiencia que motiva a la creación artística desactiva los procesos de inmovilización y distancia de la inteligencia<sup>332</sup> que nos hacen sentir escindidos de nosotros mismos y de la realidad. Es decir, el objeto artístico nos entrega una percepción de algo a lo que nosotros no habíamos atendido, ahí estaba, pero lo ignoramos. Casos como un Curot y un Turner (ejemplos de Bergson) impactan porque ven a profundidad lo que perciben y a ellos mismos. Así impregnan de duración el material que moldean para el objeto artístico. Si nos atraen es porque también podríamos haber percibido lo que nos manifiestan, pero no penetramos la realidad, sólo vemos las superficies al creer que ella es sólida (por eficacia, pero también por necesidad). El resultado es que no se conjuga nuestra duración con la de la realidad.

Un ejemplo actual de esto es el ya mencionado Olafur Eliasson, quien ha buscado hacer tangible lo más sustancial que ignoramos del mundo sensible. Para eso utiliza materiales elementales, esto quiere decir, agua, aire, luz, tierra, en instalaciones de gran magnitud donde las personas puedan integrarse y volverse a relacionar con el mundo natural, pero desde una experiencia que magnifique nuestra receptividad sensorial. Para lograrlo nos hace coautores de la obra, no sólo espectadores pasivos. Uno participa tanto en el proceso que sin nuestra presencia la obra no surge. Esto lo realiza desde nuestra percepción de los fenómenos<sup>333</sup>.

---

<sup>331</sup> Prendeville, p. 195.

<sup>332</sup> Más adelante se aclara esto al hablar sobre la distinción que Bergson notó entre inteligencia e instinto.

<sup>333</sup> V. anexo 4.

Lo dicho quiere manifestar que la materia no es una superficie, sino cúmulo para la profundidad heterogénea de la experiencia. Bergson la plantea como cierto medio, según se ha visto, para que la vida pueda realizar su *varia invención*<sup>334</sup>, pues su papel parece ser el insertar imprevisibilidad en la materia debido a la influencia de su movimiento evolutivo<sup>335</sup>. La razón no corresponde a nuestra necesidad de sentido o finalidad, pues lo dice bien Bergson: hay organismos que no continúan desarrollándose, aunque podrían, sino que en lugar de ello se dividen, transforman o cesan su evolución. Para nuestra mente habituada a buscar cierres, propósitos claros, esto puede ser inconcebible.

En el proceso artístico hay también una oposición a este sentimiento conclusivo, pues el énfasis es la experiencia estética, de manera que, a veces, el sentido no está presente o nuestro entendimiento no puede aprisionarlo; sólo, quizás, lo atisba. Para la atención más abismada en el sentido, orden o finalidad, el objeto artístico es absurdo; pero no para quien, inserto en la duración, mira lo profundo de la realidad. El arte es capaz de llevarnos a ese interior y permitirnos cohabitar. Si se toma en cuenta lo que dice Ruth Lorand sobre el orden del arte, el motivo por el que esto sucede es la relación que hay entre la capacidad creadora del impulso vital que se manifiesta también en el arte. Por esa razón, el arte tiene posibilidades de innovación, pues sigue el propio flujo de la realidad (lo que anteriormente se había mencionado sobre la historia) y eso involucra a su contexto con todo lo que lo constituye (gustos, intereses, normas, problemas, etc). Dice Lorand: "las nuevas composiciones son creadas y admiradas porque responden a las necesidades musicales de los nuevos tiempos... De hecho, como argumenta Bergson, el flujo interminable de la vida crea constantemente nuevos órdenes vitales, pero sus corrientes también conllevan nuevas confusiones y elementos indeterminados. El arte acepta el desafío o está vacante<sup>336</sup>". Es por eso necesaria la razón por la que el arte no pueda ser encasillado, determinado

---

<sup>334</sup> Como llamó Juan José Arreola a su trabajo literario.

<sup>335</sup> V. *EC*, p. 602.

<sup>336</sup> Lorand, pág. 415.

por una definición invariable a lo largo de los años: estamos ante una actividad que dura, no es aprehensible por conceptos, sino que recorre el camino junto, incluso en la realidad a la que pertenece. Por eso, en esta tesis se acude a casos más actuales de la actividad artística. Con esto se pretende mostrar que la idea de duración ayuda a entender el comportamiento del arte y su lugar en la realidad, así como también que la intuición es el medio para entender y realizar arte. Esto es posible, porque el arte es un encuentro de la duración interior con el exterior. Por eso es tan importante que se hable de ese interior.

### **2.4.3 LA PERCEPCIÓN INTERIOR**

Debe tenerse presente que, así como un vaso no es sus partículas, tampoco es la suma de ellas, sino la realidad que se construye con su relación y movimiento. Somos del mismo modo, y nuestro interior parece demostrarlo (como pudo advertirse líneas antes), puesto que la naturaleza de nuestro interior es opuesta a la de un sólido, principalmente porque “la vida interior es [...] variedad de cualidad, continuidad de progreso, unidad de dirección<sup>337</sup>”.

Nuestra vida psíquica evidencia estas características con las que se distingue a la percepción exterior de la interior, y que “cuanto más se fija la atención en esta continuidad de la vida, más se ve una evolución orgánica acercándose a la de una consciencia, donde el pasado presiona contra el presente y hace brotar una nueva forma, inconmensurable con sus antecedentes<sup>338</sup>”. Esto es lo que llevó a idea de la *duración* donde la consciencia, la vida y la realidad se unen para hablar de un conocimiento desde lo íntimo<sup>339</sup>, que significa lograr contacto con el interior de lo que se percibe.

En el ya mencionado *EDC*, se dice que “los estados de consciencia, sensaciones, sentimientos, pasiones, esfuerzos<sup>340</sup>” son el medio para explicar la idea de interior y cómo se contrapone a la de los

---

<sup>337</sup> *PM*, p. 1399.

<sup>338</sup> *EC*, p. 517.

<sup>339</sup> Esta palabra es muy importante porque es la que relaciona a este panorama sobre el conocimiento y la percepción con la propuesta desde la estética en este trabajo.

<sup>340</sup> *EDC*, p. 5.

sólidos. Esta obra es importante porque desarrolla lo necesario para armar la idea de la *duración*. Ella ha sido reconocida por lo que Bergson propone sobre el tiempo; sin embargo, en los ejemplos y aspectos con los que se construye hay otros aportes que se relacionan directamente con lo que aquí se quiere proponer.

*El EDC* es una obra sobre el cuerpo, uno no separado ni de sí mismo ni de su entorno. Se sugiere este enfoque, porque en los esfuerzos por definir a la duración, los ejemplos desarrollados en el *Ensayo* suelen estar asociados a una experiencia desde lo corporal que reúne a lo psíquico, lo físico, a la cualidad y la cantidad<sup>341</sup>. Estos 4 elementos suelen agruparse como pares de opuestos tradicionales, pero en Bergson manifiestan una dependencia y presencia simultánea. Quizá, si se ha dializado la relación sea por la membrana de la inteligencia. Conforme a los ejemplos que aparecen en el *Ensayo*, la cantidad y la atención a lo físico resultan signos de nuestro vivir y experimentar desde nosotros mismos que somos en y con nuestro cuerpo. Por ahora sólo se tomará en cuenta la concomitancia entre cualidad y cantidad (ella involucra a lo psíquico y lo físico).

Henri Bergson usa los estudios de Charles Féré sobre la sensación y el movimiento<sup>342</sup> para recordar que “toda sensación es acompañada por un aumento de la fuerza muscular, medible en un dinamómetro<sup>343</sup>”. Dos ideas son sobre las que debemos reflexionar en esta demostración desde los propios resultados de la visión mecánica de la vida; en primer lugar, el aumento de fuerza muscular, la percepción de la magnitud; y, en segundo, que la experiencia sea medida por un aparato. Lo experimentado muscularmente dirá mucho sobre las cualidades y la atención que damos a la experiencia (asunto relacionado con la automatización), mientras que la presencia del dinamómetro implica la noción de número.

---

<sup>341</sup> *V., ibid.*, p. 16-24.

<sup>342</sup> *V. Féré, Charles. Sensation et mouvement : études expérimentales de psychomécanique.* Paris, Nabu Press, 2014.

<sup>343</sup> *EDC*, p. 30.

#### 2.4.3.1 PERCIBIR COMO MAGNITUD

Dice Bergson que cuando nosotros experimentamos tensión muscular al realizar algún movimiento, nuestra atención se focaliza en la parte de nuestro cuerpo que ejerce directamente la acción. Sin embargo, diferentes músculos adyacentes se tensan según el movimiento y esfuerzo requeridos. La descripción completa sobre cerrar el puño puede detallar esto:

Intente, por ejemplo, cerrar el puño <<poco a poco>>. Le parecerá que la sensación entera de esfuerzo está localizada en su mano, pasa sucesivamente por magnitudes crecientes. En realidad, su mano siempre experimenta la misma cosa... Solamente, la sensación que se localizaba ahí, primero invadió su brazo, subió hasta el hombro; finalmente, el otro brazo se puso rígido, las dos piernas lo imitaron, la respiración se detuvo: el cuerpo entero está involucrado<sup>344</sup>.

Bergson hace notar que, a pesar de que todo el cuerpo está involucrado en la acción, nosotros sólo notamos lo que es más evidente: la tensión que existe cerca del lugar donde nuestro cuerpo está en contacto con el otro, entonces nos parece que hay un incremento en magnitud de la fuerza que nuestra mano aplica<sup>345</sup>. Esto es lo que nos lleva a la *automatización* de la consciencia<sup>346</sup> que nos evita estar atentos a la vida debido a fines prácticos: focalizamos según lo más evidente, según lo externo, según lo superficial, según el signo, y con ello descuidamos la complejidad de la experiencia, todo lo que está presente en ella. Se va del *vivir*, de lo que *es* y de la *presencia* a la abstracción y recogimiento de esa pluralidad en algo llamado idea. Por eso Caygill explica que la "hiperestesia nos muestra que nuestra experiencia ya está siempre mucho más allá de sí misma: no necesita extenderse, sino que, a efectos prácticos, debe restringirse<sup>347</sup>". Lo que significa que la visión práctica es la que reduce la experiencia, como se explicó con el ejemplo de la metamorfosis de las orugas: el nuevo estado les permite explorar su entorno de manera diferente, y esto causa otras experiencias no posibles para la oruga. Esto permite hablar sobre un detalle que se había reservado en relación a la idea de "atención a la vida". Caygill

---

<sup>344</sup> *Ibid.*, 20.

<sup>345</sup> El motivo es una reducción de la consciencia a la utilidad. Estamos ante la *hiperestesia* que explicó Caygill (v. La distracción del artista ante la automatización de la consciencia").

<sup>346</sup> Que se opone a la *hiperestesia*.

<sup>347</sup> Caygill, p. 248.

explica que "Bergson trabajó con una clara distinción entre diferentes tipos de atención apropiados para diferentes comprensiones de la vida: la vida consciente de la percepción limitada en los intereses de la acción, y la vida alegre de la hiperestesia<sup>348</sup>". "Tal atención a la vida, la de la hiperestesia, nos liberaría de los límites de la acción y la supervivencia y volvería a alinear la 'tierra refractaria' con la función esencial del universo, que es una máquina para hacer dioses<sup>349</sup>"

“Dioses y creación”, estamos ante una proyección de muy largo alcance sobre la vida, una que es reducida por la visión del signo, que, al ser límite, sigue pensando en la finitud, aquella a la que tememos y por la que fabricamos una realidad de signos. Pero, al parecer, la finitud se vence con la creación, la que viene del impulso vital. Es una abundancia de vida, pero la reducimos incluso en sus manifestaciones más elementales. Bergson explica una de ellas:

El miedo intenso, dice Herbert Spencer, se expresa mediante gritos, esfuerzos por esconderse o escapar, palpitations y temblores”. Nosotros vamos más lejos y argumentamos que estos movimientos son parte del miedo mismo: a través de ellos el miedo se convierte en una emoción, capaz de pasar a través de diferentes grados de intensidad. Suprimalos por completo, y el miedo, más o menos intenso, será reemplazado por una idea de miedo, la representación totalmente intelectual de un peligro que es importante evitar<sup>350</sup>.

Cantar<sup>351</sup> es otro ejemplo que menciona brevemente Bergson y en la sección de anexos<sup>352</sup> de esta tesis se detalla, pues el esfuerzo que requiere involucra a todo el cuerpo y no sólo a una parte de él; además de que implica una atención plena de la materia, que en este caso es el cuerpo o, en otras palabras, uno mismo.

De manera breve la idea es la siguiente: en el canto solemos hablar de notas “bajas” y “altas”, esto implica una traducción espacial algo obvia de la experiencia. En realidad, sucede como en el ejemplo del puño donde el cuerpo entero está involucrado, pero ya no sólo desde aspectos físicos, sino también fisiológicos y emocionales. Por eso el canto demuestra lo que Bergson propuso: el cuerpo es

---

<sup>348</sup> *Ibid.* 252

<sup>349</sup> *Ibid.* 258

<sup>350</sup> *EDM*, 23.

<sup>351</sup> *Ibid.*, 42.

<sup>352</sup> *V.* anexo 5.

uno y cada parte influye y participa en el resto de acciones, pero también se ve afectado en su totalidad por la experiencia. Esto lleva a considerar la relación cercana entre el cuerpo y el mundo, como lo explica Merleau-Ponty:

Lo que Bergson pretende es restaurar el debate del cuerpo con el mundo, y no el cuerpo tal como nos lo ofrece el análisis aislante de la ciencia, disociado entre polo sensitivo y polo motor. El cuerpo ha de ser captado en una perspectiva global, unido al entorno y conforme a su acción positiva de centro de acción real<sup>353</sup>.

El cuerpo, "en términos de Bergson, es entonces una "imagen especial", situada entre otras imágenes, que constituye una "sección del devenir universal" de la realidad misma<sup>354</sup>. O, como lo explica Mullarkey, y con ello se da el motivo por el que el cuerpo es de tanta importancia para nuestra relación con la realidad, él "es simplemente 'un objeto', pero capaz de realizar una 'nueva acción' sobre los objetos circundantes, y esta capacidad de actuar de nuevo es lo que marca su 'posición privilegiada' con respecto a otros objetos de fondo<sup>355</sup>. Ante esto está el problema de la espacialización, "Las limitaciones de esta comprensión del logos como pensamiento y expresión espacializados se remontan a consideraciones de utilidad y vida práctica<sup>356</sup>", pues concebimos al cuerpo como objeto. Por eso las comillas de Mullarkey, porque no lo es, no es algo sólido como el resto de los sólidos que, según pretendemos, hacen a la realidad. El cuerpo es una profundidad heterogénea que dura con el resto de la realidad, de modo que actuamos, percibimos y nos relacionamos con el mundo a través de él.

A través de esto podemos considerar el lazo tan estrecho que parece existir entre duración y materia, el cual se vuelve más evidente en el proceso artístico, donde nuestro interior es movido en los actos de contemplación por medio de la plasticidad del mundo. Desde este acto es posible percibir la realidad en su duración, pues entra en contacto con la nuestra. Duración externa es asimilada por duración interna, se mueven en simpatía y como resultado se moldea material que da paso al objeto

---

<sup>353</sup> Merleau-Ponty, p. 92.

<sup>354</sup> O' Sullivan, p. 168.

<sup>355</sup> Mullarkey, p. 218.

<sup>356</sup> Caygill, p. 252.

artístico: cuerpos que invitan al mismo proceso de contemplación que los originó y donde la duración de un individuo se puso en contacto con la de la realidad<sup>357</sup>.

#### 2.4.3.1 LA PERCEPCIÓN ESPACIALIZADA

Dicho todo esto, ahora se explica la espacialización del sonido que fue mencionada al introducir el ejemplo del canto. La espacialización es evidente en el hecho de que hablamos de notas “bajas” y “altas”. La relación es inevitable dado que para las notas agudas requerimos de los resonadores de cabeza, mientras que para las notas graves se usan resonadores más bajos<sup>358</sup>. La cabeza la ubicamos arriba y al pecho abajo (aunque arriba y abajo realmente es algo que hemos acordado con y desde el lenguaje). Sin embargo, Bergson busca dejar claro que no cambia la ubicación, sino que cambian las

---

<sup>357</sup> Más adelante, al hablar de la intuición se plantea el concepto de “sensibilidad” que explica más a fondo cómo es que esta identificación es posible. Por ahora, de regreso al ejemplo del canto, en él se experimenta la heterogeneidad de cualidades que, en este caso, producen sonidos diferentes. Para emitirlos, el individuo debe conocerse y para ello requiere de una atención profunda a su propio cuerpo (también emociones) y llevarlo más allá de sus funciones habituales, romper el límite de ellas. Así, la técnica para la ejecución con fines artísticos requiere de los esfuerzos de la inteligencia verdadera y de ir, incluso, contra la autonomía de nuestro cuerpo automatizado por funciones útiles. Por ejemplo, la razón por la que la epiglotis cierra la tráquea es porque el movimiento que hacemos al emitir notas agudas es el mismo que hacemos al tragar. Para evitar que el alimento o agua se vayan por la laringe en lugar del esófago, la epiglotis hace automáticamente este cierre. Este es uno de los movimientos autónomos que debemos controlar conscientemente en el canto. Esto ayuda a notar la diferencia entre cualidad y cantidad desde el enfoque de Bergson: uno podría medir la cantidad de aire que debe salir de la boca, cuánta tensión debe hacerse en los oblicuos abdominales, hasta qué punto debe permitir que la epiglotis cierre la laringe; pero, para lograrlo, cada persona deberá hacer movimientos distintos según su constitución física y hasta estado anímico. Ninguna medida le ayudará a saber cómo hacer esos movimientos sólo la sensación de sí mismo, el contacto con su cuerpo. Además, el sonido no podría ser igual en todos, porque toda esa constitución influye en crear una voz que distingue al individuo (que cambia con el desarrollo y deterioro de nuestro cuerpo y también con el ejercicio y fortalecimiento de él). Cuando la técnica se vuelve muy estricta, es decir, se reduce a una serie de aspectos medibles y cuantificables, sin tomar en cuenta las particularidades del individuo y el conocimiento de su propio cuerpo, la voz pierde individualidad. Eso construye un sonido homogéneo que no distingue a un cantante de otro. Además, “¿comprenderíamos el poder expresivo o más bien sugestivo de la música, si no admitiéramos que repetimos internamente los sonidos escuchados, para volver a ponernos en el estado psicológico del que proceden, el estado original, que no podemos expresar, pero que nos sugieren los movimientos adoptados por todo nuestro cuerpo?” (*EDC*, p. 32). Es decir, no se trata de sonidos mecanizados sino de toda la duración interna involucrada, la técnica es sólo el medio que facilita la expresión de ella.

A eso se refirió el guitarrista brasileño Yamandú Costa cuando en el 40º Festival de la guitarra de Córdoba le preguntaron sobre sus hábitos de estudio. Él contestó que no practicaba, sino que tocaba las piezas y componía (una composición tan prolífica que en 41 años de vida ha realizado más de 30 discos). Su aprendizaje y desarrollo técnico no venía de la automatización a partir de estructuras, incluso él menciona explícitamente que no sabe bien lo que hace (min. 3:36), sino que compone y ejecuta guiado por las exigencias del sentir, el sonido con el que creció (min 18:53). Costa no busca erradicar los errores, porque son parte del aprendizaje y de la ejecución impregnada de emotividad. Él se interesa en un sonido expresivo, no en la mecanización sin fallas, pues dice que no es una máquina, por lo que es amigo del error (min. 34:51-35:13). Además, lo que él busca es convivir por medio de la música, “pasar un buen rato juntos” (min. 4:39), pues incluso invita a las personas a tocar con él

<sup>358</sup> Aunque se hable de *voz de pecho* ahí no se encuentra un resonador, porque la presencia de articulaciones necesarias para el movimiento que produce la respiración evita que existan las cualidades necesarias para un resonar. Si se siente una vibración en el pecho al cantar grave es por la simpatía de las vibraciones.

cualidades del sonido y eso pide que el cuerpo haga lo necesario para poderlo emitir. Al prestar atención a esos cambios nos focalizamos en el efecto en lugar de la causa. El efecto es signo, de manera que si pensamos en alto y bajo es porque prestamos atención a nuestra propensión a espacializar la materia y la experiencia, en lugar de pensar que el sonido cambia porque presenta cualidades diferentes y específicas. Ellas necesitan del movimiento físico para manifestarse; pero, esa manifestación es algo incompleto, no permite notar todo lo que está involucrado. Si uno sólo se centra en la sensación que debe tener en la cabeza para lograr cierto sonido agudo (pues los hay de muchas maneras), será muy difícil que se logre emitir: han de considerarse el resto de movimientos en el cuerpo para alcanzarlo<sup>359</sup>.

Desde aquí puede notarse la unidad entre lo psíquico y físico, con la cual se explica por qué Bergson usó al interior para poder hablar de la duración. Al parecer, si hemos separado al uno del otro es por atender a los signos que se producen externamente según un cambio de cualidades. Bergson insistió mucho en que los cambios más que ser por grado, son de naturaleza<sup>360</sup>. Esto hace que la experiencia se reduzca a un sólo aspecto por no prestar atención a su complejidad. Por eso, el ejemplo de cantar es tan relevante, porque, como ya se vio, requiere de atención a la totalidad y no sólo a un

---

<sup>359</sup> Por ejemplo, hay un momento llamado *passaggio*, el cual es el punto en que nuestra voz deja del registro que usamos en el habla cotidiana para emitir sonidos que, en realidad, no solemos usar. Es muy evidente este *passaggio* porque se escucha un quiebre en el sonido y se requiere de control del cuerpo para evitar que se escuche. Si no conocemos el momento en que nuestro cuerpo presenta este *pase*, será muy difícil saber en qué momento hacer ciertos movimientos o comenzar a hacerlos para ayudar a la voz a ir de su registro usual a aquel que rara vez utiliza y, así, evitar que el cambio sea notorio. En esto se ha observado que según el tipo de voz (soprano, mezzo, alto, tenor, contratenor, barítono, bajo) hay un rango de notas donde ocurre. La ejercitación del canto puede cambiar la nota donde el sucede el *passagio*. Además, el tipo de voz sólo es según un rango que ha sido establecido conforme a generalizaciones, pero el sonido es distinto no sólo según el estilo (además de que no es lo mismo un tenor ligero a un *tenor spinto* y de que uno de ellos cante un *Lied* mientras otro canta R&B), también según la técnica y la propia constitución física y fisiológica del individuo. Además, hay cantantes cuya técnica les permite alcanzar rangos fuera del que la clasificación de su voz le permitiría y que la exploran al punto en que se vuelven inclasificables, como Dimash Kudaibergen y Phillippe Jaroussky o la versatilidad técnica de Daniel Tompkins. El intento por categorizar sus voces es ocioso por su irrelevancia, lo que importa es la heterogeneidad de sonidos en su voz. Incluso, Kudaibergen responde con reticencia cuando hablan de su rango de octavas, él menciona que eso cambia cada vez, y que lo que importa es la interpretación y lo que busca expresar. Su objetivo es sacar al oyente de lo cotidiano para llevarlo a la realidad de lo musical (v. Dimash Kudaibergen América Latina. “Dimash-Entrevista para Qazaqstan TV”. *YouTube*, 6 de julio de 2019. <http://youtu.be/Ojb4vRjomPg>).

<sup>360</sup> *MM*, p. 202.

aspecto<sup>361</sup>, además de que implica desautomatizar a nuestra consciencia de su habitual búsqueda de lo práctico y eficaz, produce un extrañamiento<sup>362</sup>. Por eso, como ya se dijo, la voz en el canto no es la voz del habla, esa que usamos para comunicarnos, para lo cotidiano. En el canto estamos ante una desautomatización: hacer cosas con la voz que habitualmente no hace o que lo hace por razones distintas<sup>363</sup>. Así que, se reitera, el arte busca el extrañamiento, sacarnos de lo habitual para desafiar nuestra atención de la rutina, situarla directamente con el entorno.

#### 2.4.3.2 MEDIR LA EXPERIENCIA

Es momento de hablar de lo segundo que se propuso a partir de los resultados de Charles Fréré<sup>364</sup>. Se trata del dinamómetro. Con él se realizan dos procesos principales: aislar al músculo de su relación con el resto del cuerpo y transformar su movimiento en un símbolo, en este caso un número. Esto se refiere a hacer medible la realidad, para ello se necesita fijar, generalizar y priorizar la acción (características del signo que fueron explicadas anteriormente<sup>365</sup>).

Los números encierran lo heterogéneo en unidad y eso requiere hacer a un lado las cualidades presentes en cada elemento de lo heterogéneo para poder actuar sobre o desde él<sup>366</sup>. Para contar, el

---

<sup>361</sup> Algo que refuerza esta necesidad está en la técnica requerida para cantar en diferentes estilos, como antes se mencionó. Pasar de un estilo operístico a uno más popular requiere que coloquemos más sonido en los resonadores de los senos paranasales. El riesgo con esto es que si uno deja de elevar el velo del paladar y hace que todo el aire resuene en los senos paranasales, el sonido no será el que se busca, sino uno muy nasal. Se debe buscar la manera en que parte del aire se mantenga en los resonadores de cabeza, otra parte en la cúpula que genera el velo del paladar al elevarse y una parte más en los senos paranasales. Cualquier movimiento cambia al aire de lugar y evita emitir el sonido deseado. Medir esa cantidad de aire con instrumentos podría dar cierta información, pero los números en los que se representase la cantidad de aire no le dirían algo al intérprete, él tendría que seguir atento a su propia experiencia, a sus sensaciones y al propio sonido emitido.

<sup>362</sup> Jaroussky y Kudaibergen son casos populares en la actualidad por ese mismo extrañamiento. El primero porque va más allá del contratenor al punto de ser designado como mezzosoprano capaz de llegar a *sopranino*. Eso evita que uno pueda distinguir, con sólo escucharlo, si se trata biológicamente de un hombre o una mujer. Aparte, su repertorio se aleja de lo que habitualmente se canta en la academia y lo combina con técnicas que suelen presentarse en la música popular. Kudaibergen se mueve en estilos, técnicas y registros de manera instantánea pero estable (su voz sería una unidad heterogénea si se acude a la visión bergsonianana).

<sup>363</sup> Como el caso de la función de la epiglotis.

<sup>364</sup> V. p 104 de esta tesis.

<sup>365</sup> V. “La realidad humana como artificio de signos” en esta tesis.

<sup>366</sup> “ Toda unidad es la de un simple acto de la mente, y que, al consistir este acto en unir, es necesario que alguna multiplicidad le sirva de materia” (EDC, p. 55).

número no sólo sintetiza unidades, sino que las hace homogéneas. Bergson lo explica por medio de un rebaño<sup>367</sup>.

Para poder contar a los corderos en un rebaño y retenerlos en nuestra mente tenemos que hacer algunas modificaciones: hemos de ignorar los rasgos particulares, tenemos que inmovilizarlos y yuxtaponerlos. La primera modificación es porque sería un proceso muy complejo retener la imagen en nuestra mente de cada cordero según sus características, entonces tenemos que hacerlos idénticos entre ellos. Luego, los inmovilizamos porque en realidad ellos andan y cambian de lugar, entonces tendríamos que hacer un gran trabajo para tener la imagen de cada uno moviéndose de manera diferente. Finalmente está la yuxtaposición que tiene que ver con lo anterior, porque ponemos uno después del otro en un espacio ideal (donde están inmóviles y uno tras otro sin compenetrarse). El resultado es que no tenemos la imagen de cada cordero con sus cualidades y en movimiento, pero tampoco una imagen yuxtapuesta de ellos. Sería imposible retener esa imagen lo suficiente como para poder contarlos, y ahí es donde el número como signo es de tanta ayuda, y con ello se demuestra su relación con nuestra capacidad para abstraer.

Los corderos dejan de ser lo que son para convertirse en unidades y se expresan con un símbolo donde desaparece la multiplicidad. Es decir, si se trata de cincuenta corderos, no retenemos la imagen de ellos individualmente y con un número asignado para cada cordero (1,2,3,4...), sino simplemente todos reunidos bajo el número 50. Los corderos, aparte de que han dejado de ser por sí mismos con sus particularidades y movimiento, tampoco son la reducción de cada uno en un número, son todos juntos en un sólo número, 50, es decir, se han vuelto una abstracción representada por un símbolo.

Si el conteo no fuera desde la imagen mental sino desde la presencia física del rebaño, mucho de este proceso que se ha descrito también formaría parte del conteo: ignoramos las particularidades y los aislamos por bloques o agrupamos espacialmente para evitar que su movimiento nos haga perder la

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 52.

cuenta. Al final, lo que tendremos en mente no es ni cada cordero ni la imagen de todos ellos, sino al símbolo 50 retenido como tal<sup>368</sup>.

Pero Bergson nota aún más. Esta abstracción llega al punto de efectuarse sobre los símbolos mismos, ese es el momento en que el signo se convierte en nuestra realidad. Bergson se da cuenta de ello en el cálculo, que no piensa los números de manera aislada: “porque muy bien se puede afirmar que 12 es la mitad de 24 sin pensar ni en el número 12 ni en el número 24: incluso, por la rapidez de las operaciones, conviene no hacer nada al respecto<sup>369</sup>”. Esto también sucede con las palabras con el proceso que Bergson explica como la acumulación del pasado en el presente<sup>370</sup>: cuando leemos no vamos letra por letra de modo que pensamos en ellas aisladamente, sino que seguimos sus combinaciones para lograr una palabra, pero tampoco vamos palabra por palabra sino la frase que con ellas se construye. Atendemos y retenemos ideas que fueron formadas por acumulación de símbolos y no a ellos individualmente<sup>371</sup>. Esto porque se busca una intención comunicativa eficiente y prestar atención a cada símbolo nos aleja de esa eficacia y utilidad que nos da la abstracción por medio del signo. Pero, qué pasa si la prioridad no es la comunicación inmediata desde lo funcional, sino la generación de una experiencia con la que no sólo se comunique, sino que se produzca y dé conocimiento sobre una realidad<sup>372</sup>.

---

<sup>368</sup> Esto mismo se hace con los programas de edición de audio o emulación de instrumentos. El flujo de la música en su ejecución real se ha transformado en cantidades que lo reconstruyen en un artificio espacial, eso quiere decir: sólidos yuxtapuestos. Se desvanecen los flujos melódicos con todas las cualidades que le dan las imprecisiones de los cuerpos y la emotividad de la vida psíquica y quedan una serie bloques de sonido organizados bajo parámetros de igualdad y sin errores.

<sup>369</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>370</sup> *EC*, p. 495.

<sup>371</sup> Recuérdese que cada letra en su origen representaba algo concreto. Entonces, este proceso de ir desde la manifestación viva de algo hasta la frase que comunicamos fortalece nuestra dependencia y construcción de realidad a través de signos que ya distan considerablemente de lo real y vivo que las originó.

<sup>372</sup> En la poesía, por el contrario, la atención a los fonemas de manera aislada y luego en sus combinaciones enriquece la experiencia. De esta manera las palabras no son vistas desde su significado y función comunicativa referencial, su materia aporta y revela intenciones y permite una inmersión en lo sensible. Un ejemplo muy sólido es la obra *Alfabet* de Inger Christensen que con aliteraciones, paralelismo, retruécanos y asuntos meramente fonéticos y fonológicos producen un estado de trance a través de la enunciación enfocada, además de que unen al significado con el sonido.

En todas estas situaciones dejamos de cohabitar con lo real, lo vivo, los seres, para abstraernos en la realidad que construimos con nuestros signos, habitamos como sucedió en el relato de Adam: a la distancia.

## 2.5 BUSCAR LA CERCANÍA CON EL MUNDO

Un estudio hecho por Robert Siegler y Julie Booth<sup>373</sup> sobre el desarrollo de la estimación numérica en la infancia parece explicar a qué se debe lo presentado en la sección anterior; sin embargo, también manifiesta que nuestra tendencia inicial es estar más en cercanía con el mundo. Después, con cierto *adiestramiento*, damos prioridad a los signos y la visión espacial de la vida. Esto ha dado como resultado el sistema de conocimiento que la filosofía y ciencia occidentales han priorizado. A pesar de sus aportaciones y desarrollo, no logra reunirse con la duración e incluso ha dado como resultado una acción destructiva sobre lo que ella crea. Bergson opinó que la manera de resolver tan gran consecuencia está en que entendamos que no hay una separación entre vida y conocimiento. Si los *distinguimos* es por una neblina que entumece nuestro intelecto y lo ha llevado a no reconocerse como otra tendencia del *impulso vital*.

El relato de *adam* ejemplifica esto y se vuelve más claro cuando se toma en cuenta el inicio de *EC* que fue mencionado anteriormente<sup>374</sup>, con ello se explica por qué *ishah* hace notar que no es suficiente el acto de nombrar, sino que se requiere de compenetración. En lugar de creer que la realidad está ahí para nosotros y que juzguemos y transformemos lo que nos presenta, hemos de acercarnos íntimamente a la realidad, sentirla como *carne de nuestra carne*<sup>375</sup> y darnos cuenta de que cohabitamos con ella como la duración que somos. El resultado de esto será un conocimiento ya no desde la

---

<sup>373</sup> V. anexo 7b.

<sup>374</sup> “La existencia de la que estamos más seguros y que conocemos mejor es incuestionablemente la nuestra, porque de todos los demás objetos tenemos nociones que pueden juzgarse externas y superficiales, mientras que nos percibimos internamente, profundamente” (*EC*, p. 492).

<sup>375</sup> Uno de los sentidos de la relación que se logra entre *adam* e *ishah*. Se identificó con ella desde el sentir que implica un cuerpo con afecciones. Esto no sucedió con los animales, porque fueron nombrados, no hubo cercanía sino representación desde el signo.

representación externa sino desde el flujo mismo. Esto es la simpatía de la que habla Henri Bergson, que a su vez se hace posible por medio de una adherencia. Para llegar a la relación entre nosotros y la vida que aquí se quiere difundir, es necesario entender cómo es posible experimentar tal adherencia y qué es lo que la impide: ¿cómo podría adherirse algo que no tiene contacto? Si hay contacto es porque se ha superado la distancia y, como ya se dijo, nada más cerca de nosotros que uno de nuestros costados. Entonces se logrará lo que Bergson pretendía: que la teoría del conocimiento y de la vida sean una:

*La teoría del conocimiento y la teoría de la vida*<sup>376</sup> nos parecen inseparables la una de la otra. Una teoría de la vida que no se acompañe de una crítica del conocimiento está obligada a aceptar tal cual los conceptos que el entendimiento pone a su disposición [...] Obtiene así un cómodo simbolismo, quizá necesario aún a la ciencia positiva, pero no una visión directa de su objeto. [...] Una teoría del conocimiento que no vuelva a colocar la inteligencia en la evolución general de la vida, no nos enseñará ni cómo se han constituido los marcos del conocimiento, ni cómo podemos ampliarlos o superarlos<sup>377</sup>.

La relación entre el arte y la vida ya se ha mencionado a lo largo de esta tesis, como al hablar de la correspondencia con la capacidad creativa del impulso creador y el hecho de que el arte tiene su punto de partida en lo individual, en la duración interior, que moldea materia como lo hace el impulso vital, y eso es lo que se presenta ante el espectador: es desde la materia que se ponen en contacto el artista, el espectador y la realidad misma. Por eso "el arte no es un producto inútil o gratuito de la imaginación<sup>378</sup>", sino que "nos revela algo importante sobre la experiencia humana y nos permite ver la naturaleza real de las cosas [...] aporta algo significativo a la comprensión intuitiva de la realidad<sup>379</sup>" y esta visión del arte, dice también Lorand, es la del propio Bergson.

El motivo por el que puede lograr esto es porque el arte no se relaciona "de manera simple e inequívoca con el tiempo o con la 'duración', sino lo contrario, "porque la idea de duración tal como la define plantea un problema filosófico muy preciso en el que el arte tiene su lugar, o incluso que el arte

---

<sup>376</sup> Las cursivas son del texto original.

<sup>377</sup> *EC*, p. 492.

<sup>378</sup> Lorand, p. 415.

<sup>379</sup> *Idem*.

permite resolver<sup>380</sup>". De manera que:

Si la duración es un hecho, e incluso un hecho inmediato, el problema que plantea la duración a nuestro conocimiento es reunir este hecho o esta realidad más allá de lo que nos separa de ella. Es un problema metafísico, incluso es el problema de la metafísica. Y lo que inmediatamente da a Bergson un lugar central en la reflexión sobre el arte del 'momento 1900' en la filosofía es precisamente que atribuye al arte la capacidad de superar esta brecha entre nuestro saber y la duración, en otras palabras, que atribuye al arte un alcance metafísico<sup>381</sup>.

Por eso es que Mullarkey se atreve a afirmar que "los pensamientos filosóficos no son privilegio de los filósofos. No es necesario que pertenezcan exclusivamente a lo que actualmente consideramos 'filosofía propiamente dicha'. También pueden pertenecer a otras disciplinas, experiencias y prácticas—incluido el cine y la fotografía—<sup>382</sup>".

La visión de lo abierto en Rilke y el modo en que el ser humano se relaciona con la realidad en comparación con los animales, o las búsquedas estéticas de Eliasson y Knausgård son casos que demuestran lo dicho por Mullarkey. Él, que se enfoca en la cinematografía, explica cómo es posible a través de la idea de gesto de Giorgio Agamben:

Gesto' es sólo 'lo que queda sin expresar en cada acto expresivo' [...] es el proceso de hacer visible un medio como tal'. ... la filosofía es aquello que debe buscar un 'medio' para conocer lo Real 'sin ninguna expresión, traducción o representación simbólica, la metafísica es ese medio. La metafísica, entonces, es la ciencia que pretende prescindir de los símbolos... es realmente una cuestión de qué tipo de simbolismo está en juego, fluido o fijo, sugerente o directo, hecho a medida o confeccionado... Una filosofía-sin-símbolos (FsS) es realmente una filosofía-sin-símbolos-estándar, por lo tanto, y se practica sin representaciones fijas (ya sean conceptuales o lingüísticas en otras formas), con imágenes sugerentes para empezar<sup>383</sup>.

Esa sugerencia, como ya se ha dicho antes en esta tesis, es prioritaria, por ejemplo, en la poesía, y coincide con la postura de Bergson ante los conceptos generales que pretenden ceñir toda la realidad. Pero en los procesos artísticos el peso no está en el discurso sino en el material. Sucede como en la intuición, pues como recuerda Mullarkey: "en contraste con esta 'actitud' conceptual viene la formulación más famosa de la intuición en 'Una introducción a la metafísica': pensar en duración, o

---

<sup>380</sup> Worms, p. 153.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 154

<sup>382</sup> Mullarkey, p. 215.

<sup>383</sup> Mullarkey, p. 221.

practicar la filosofía inmanentemente, significa 'invertir la dirección normal del funcionamiento del pensamiento'<sup>384</sup>. Es decir, se está proponiendo en esta tesis que en el arte se piensa en duración y es porque, como más adelante será pormenorizado, el proceso de la intuición ocurre para hacer posible a al objeto artístico y su recepción.

### **2.5.1 LA SIMPATÍA COMO CONOCIMIENTO**

Como se ha comentado, el inicio de *EC*<sup>385</sup> es una declaración sobre acercarnos a la vida<sup>386</sup> como el sentido del conocimiento: Desde esta visión, la metafísica, según el nombre dado de *Filosofía primera*, se funda en la existencia misma y ella implica estar en contacto con la realidad<sup>387</sup>, adherirnos sin que haya intersticios entre nosotros y la vida. Por eso, Mullarkey dice que "la filosofía es inmanente a la cosa, en las propias transformaciones de la cosa. El propio trabajo de Bergson en psicología, biología y física son estudios de caso de cómo los objetos incluso de estas ciencias más duras son transformadores cuando se siguen de cerca, es decir, intuitivamente<sup>388</sup>". Además, el objetivo de la perspectiva que tiene Bergson del conocimiento es regresarnos a una relación directa con la *duración*, que es nuestro propio existir. Esto lo logra al equilibrar la tendencia de abstracción del intelecto para no escindir al sujeto de la realidad y que pueda *comprender*<sup>389</sup>. Recuerda Predeville sobre la abstracción que ella "no guarda relación alguna con el mundo, sino que 'se refiere a la vida que se abraza en la noche de su subjetividad radical, donde no hay luz ni mundo'<sup>390</sup>". Esto implica mucho de lo que se ha dicho, como el hecho de que partimos del interior donde hallamos la afectividad, y esa es la que se encarna en el objeto y toca a

---

<sup>384</sup> *Ibid.*, pág. 213.

<sup>385</sup> *V.* nota anterior.

<sup>386</sup> *PM*, p. 1345.

<sup>387</sup> La *Metafísica* de Aristóteles es clara desde su inicio, pues el libro A comienza con la afirmación "todos los hombres desean por naturaleza saber<sup>#</sup>". Con ello se erige el interés no sólo del tratado, sino de la materia misma. Hasta podría decirse que, ante la finitud mencionada en esta propuesta, quizás es la construcción y transmisión de conocimiento lo que permite y permita a la humanidad pervivir.

<sup>388</sup> Mullarkey, p. 208.

<sup>389</sup> Aquí se usa *comprender* en relación a ir más allá de adquirir conocimiento de funciones, causas y consecuencias. Como dice en su sentido etimológico, es algo que atrapa, que sostiene como en un abrazo movido por el afecto. Comprender es el camino para la simpatía.

<sup>390</sup> Predeville, p. 194.

los demás. Es por esa interioridad que se encarna en otra materia que el arte no es mimesis sino representación de la subjetividad, no es el objeto como tal, sino la presencia del movimiento de una vida en algo tangible. Al decir, que no hay luz ni mundo, comprendemos que no estamos con el objeto real, sino con algo más profundo y no decible desde los conceptos habituales.

#### 2.5.1.1 NUESTRA PERSPECTIVA DE LA REALIDAD Y CÓMO AFECTA A LA SIMPATÍA

La postura de Bergson sobre la realidad implica que ella no es una suma de partes, por eso, no es yuxtaposición sino continuidad y al lograr situarnos en ella podremos comprender su naturaleza. Esto es la simpatía entre lo heterogéneo. Dado que el análisis separa, la unidad deja de ser lo que es tal y como se presenta, para ser secciones petrificadas. Por eso y con esto, Bergson consideró una de las paradojas de Zenón de Elea. Lo que Bergson observa parece importante para demostrar cómo nos hemos comportado ante la realidad y por qué ella no es como hemos pretendido que sea.

De manera muy general, la paradoja de Aquiles y la tortuga dice que la segunda es inasequible para el primero, porque cuando Aquiles llega al punto donde la tortuga se encuentra, ella ha avanzado. Esto sólo puede suceder en una descripción teórica a partir del sistema de conocimiento que hemos privilegiado, donde no existen las cualidades ni lo heterogéneo. En él, la tortuga y Aquiles no son dos especies, ni siquiera elementos distintos con características propias que se mueven según sus particularidades. Son dos constantes homogéneas que realizan un movimiento que puede dividirse y reconstruirse sobre un espacio invariable. Ese movimiento se considera también invariable, porque no toma en cuenta las características físicas de la tortuga ni de Aquiles, como si el movimiento fuera ajeno a ello (una entidad independiente y de valores absolutos). Por eso los pasos son iguales y Aquiles nunca alcanza a la tortuga<sup>391</sup>. Pero la realidad es otra: Las diferencias de Aquiles y la tortuga son tan diferentes que es estéril, incluso necio, discutir una competencia entre ellas, pues se trata de tendencias de la vida con características muy propias. Plantear lo mismo que Zenón es negar esas diferencias,

---

<sup>391</sup> EDC, p. 70.

cegarse a la realidad y plantear un escenario que va en contra de la propia naturaleza de ella. La realidad cambia, se mueve y relaciona pluralidades con sus características propias y también movibles según su duración que es un cúmulo profundo y móvil de cualidades<sup>392</sup>, mientras que lo planteado por Zenón termina como un vacío más allá de las hipótesis más alucinadas.

Con el caso de Aquiles y la tortuga podemos colocarnos, al igual que Bergson, en la unicidad de lo heterogéneo y concreto y esto se contrapone a la idea de sistema que hemos utilizado, pues en él se suprime la vida<sup>393</sup>; es decir, se busca reunir todo en uno, eso anula las cualidades y, con ello, al individuo<sup>394</sup>: “Un pensamiento filosófico que se encuentra a gusto con sus certezas fijas y definitivas corre el peligro de construir un sistema sin vida que busca explicar sin cuestionar<sup>395</sup>”. Por eso Bergson aspira a que cada explicación se adhiera a su objeto, de modo que “no hay vacío entre ellos, no hay intersticio donde también pueda haber otra explicación; ella solo le conviene, él sólo se presta a ella<sup>396</sup>”.

Por estas observaciones, la postura de Bergson ha sido llamada anti-intelectualista<sup>397</sup>, pero lo que propone es una crítica para señalar los excesos de nuestra facultad intelectual en la búsqueda de conocimiento. Hemos construido uno de abstracciones tan voraces que ya sólo se refieren a sí mismas y eso ha dado paso a los fantasmas de la metafísica tradicional, pero también a unos nuevos<sup>398</sup>. Ante esos

---

<sup>392</sup> Hoy en día, la visión homogénea es privilegiada: en educación hay una norma de aprendizaje que se evalúa de manera internacional junto con otros instrumentos locales de evaluación que han presentado deficiencias; hay pruebas para medir la inteligencia, determinar la personalidad; se hacen libros y cursos que pretenden dar una fórmula para lograr éxito financiero, estabilidad emocional, relacionarse eficazmente con otros. Pero, aún más allá, se pretende alcanzar una ecuación que explique toda la realidad (teoría del todo), como si la realidad estuviera ya hecha y no siempre en proceso.

<sup>393</sup> Para Bergson, la vida es creadora y por eso ve al ir de la vejez a la primera infancia como una degradación, porque para él, la vida implica un progreso que, si se sigue este ejemplo, parece que no está ligado al deterioro físico sino a ver en la edad un proceso creador y de desarrollo cualitativo.

<sup>394</sup> “A los conceptos proporcionados por la inteligencia los sustituye simplemente por un único concepto que los resume a todos y que, por tanto, es siempre el mismo, se llame como se llame: Sustancia, Yo, Idea, Voluntad... La filosofía así entendida [...] no tendrá dificultad en explicar todas las cosas deductivamente [...] Pero esta explicación será vaga e hipotética, esta unidad será artificial, y esta filosofía se aplicaría igualmente a un mundo completamente diferente al nuestro” (*PM*, p. 1272).

<sup>395</sup> Alonso, p. 10.

<sup>396</sup> *Idem*.

<sup>397</sup> V. La crítica de Bohdan Rutkiewicz en el anexo 8.

<sup>398</sup> Como lo es el dinero para Franco Berardi: “La ubicuidad cada vez más extendida del dinero en la esfera económica constituye el rasgo distintivo del capitalismo financiero de nuestra época, al que cabría denominar semiocapital, ya que en él los signos adquieren el lugar más destacado dentro del proceso de producción. El dinero sin duda es un signo, y uno que tiene una historia. Mientras que en el capitalismo industrial del pasado era un signo referencial, encargado de representar una determinada cantidad de cosas físicas, hoy es un signo autorreferencial que ha adquirido el

fantasmas, Bergson propone un método que es principalmente una actitud: de humildad para salir de nuestras estructuras de signos y acercarnos a la realidad. Su aporte puede ser parte de la filosofía que define Jean Wahl: una que es camino, "un movimiento oscuramente divisado más bien que visto, desde la realidad a través de la dialéctica y las antítesis, hacia el éxtasis<sup>399</sup>". Quizás este arrobamiento al que se dirige es su "hacia" que nunca finaliza, porque se trata de "un proceso del espíritu que se examina a sí mismo y examina lo que él piensa<sup>400</sup>" y en él descubre a la duración que nos constituye al igual que a lo que nos rodea. Así se propone una salida para los problemas de conocimiento con los que la metafísica se ha enfrentado por andar en las oscuridades que Kant mencionó<sup>401</sup>. Esa salida es la *intuición*.

### **2.5.2 LA INTUICIÓN: REUNIRNOS CON LA REALIDAD**

El primer problema al hablar de la *intuición* es que, al definirla, sólo la esparcimos en más conceptos y el concepto mismo de intuición fue escogido por el propio Bergson ante la ausencia de más opciones. Sin embargo, no le pareció que se refería a lo que él planteó, principalmente por el uso que se le ha dado en la tradición filosófica<sup>402</sup>:

Un Schelling, un Schopenhauer y otros ya apelaron a la intuición, porque más o menos opusieron la intuición a la inteligencia [...] ellos creyeron que la inteligencia operaba en el tiempo, concluyeron que trascender la inteligencia consistía en salir del tiempo. No vieron que el tiempo intelectualizado es espacio, que la inteligencia trabaja sobre el fenómeno de la duración, pero no sobre la duración misma<sup>403</sup>.

---

poder de movilizar y dismantelar las fuerzas sociales de producción. Desde el fin del régimen del intercambio monetario fijo, el juego arbitrario de la especulación financiera ha conquistado un lugar central en la economía global. La consecuencia de ello es que todas las relaciones entre las cosas se vuelven aleatorias y todas las relaciones entre las personas, precarias" (Berardi, p. 160).

<sup>399</sup> *Ibid.* p. 373.

<sup>400</sup> *Ibid.* p. 370.

<sup>401</sup> Debe tenerse presente que no se niega la eficacia e incluso necesidad de la abstracción. Tampoco se ataca, reduce o niega la tradición, pues, "[al permanecer] conscientes de los logros de los grandes pensadores, debemos buscar allende una visión más rica y más adecuada de la realidad. Pero el paso de nuestro espíritu por las grandes filosofías nos traerá siempre una ganancia inestimable" (Wahl, p. 9). Además, si todo es duración, el conocimiento mismo no debe creerse como acabado, sino también como un flujo igual al de la memoria, donde hay acumulación de pasado que se empuja hacia el futuro.

<sup>402</sup> Bergson tuvo muy presente que los conceptos no son absolutos. Sabemos que son arbitrarios, aceptados por convención y por eso Bergson dijo: "uno es libre de dar a las palabras el sentido que quiera, cuando se toma el cuidado de definirlo (*PM*, p. 1392).

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 1271.

De mismo modo, la intuición requiere para Kant “transportarse fuera del dominio de los sentidos y la consciencia<sup>404</sup>” y como no es posible hacer eso, “la *cosa en sí* se nos escapa<sup>405</sup>”. Para Bergson esta idea es errónea porque resultó de salir de la movilidad del tiempo y hacerla añicos<sup>406</sup>. La metafísica intuitiva que Kant declaró imposible se lleva a cabo al reconducir “nuestra percepción a sus orígenes, [entonces] tendremos un conocimiento de nuevo tipo sin haber tenido necesidad de recurrir a nuevas facultades”. Esto es lo que hace la intuición de Bergson; aunque ¿cuál es esta intuición?<sup>407</sup> Para él también es un misterio, además de que los conceptos no pueden revelarla, todo lo contrario:

Nosotros sólo tenemos dos medios de expresión, el concepto y la imagen. Es en conceptos que el sistema se desarrolla; es una imagen que se estrecha cuando se lo empuja hacia la intuición de la cual desciende; si se quiere sobrepasar la imagen remontando más alto que ella, necesariamente se recae sobre conceptos, y sobre conceptos más vagos, aún más generales, que aquellos de donde habíamos partido a la búsqueda de la imagen y la intuición<sup>408</sup>

Es decir, los conceptos, en su intento por expresar la intuición, la envuelven en un espesor que nos impide verla porque "el método intuitivo no implica la fácil claridad, ni la esterilidad, de un nombre<sup>409</sup>", pues "los conceptos hechos a la medida no pertenecen a lo Real. Por el contrario, la intuición es conocimiento del objeto, el conocimiento del objeto<sup>410</sup>".

Lo que es importante para entender a la intuición es que necesita transparencia para atravesarnos y no ser un obstáculo entre nosotros y la realidad que nos rodea. Con estas alusiones, pareciera que la intuición es algo etéreo, pero ¿qué quiere se decir en realidad? Se trata de algo simple; dice Bergson: “la verdad es que por encima de la palabra y por encima de la frase hay algo mucho más simple que una frase e incluso que una palabra: el sentido, que es menos una cosa pensada que un movimiento de pensamiento, menos un movimiento que una dirección<sup>411</sup>”.

---

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 1364.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 1269.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 1364.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 1347.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 1357.

<sup>409</sup> Mullarkey, p. 211.

<sup>410</sup> Mullarkey, p. 207.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 1358.

Menos una cosa hecha que algo que se mueve, estamos una vez más ante la noción de proceso, pues se ha mencionado que hay *dirección*. Eso quiere decir que estamos ante el *impulso vital*, y es porque el impulso es la intuición misma<sup>412</sup>. Esto quiere decir que la intuición es el propio comportamiento de la vida: ímpetu que se repliega intensamente para arrojarse en diferentes direcciones con la misma fuerza de su contracción<sup>413</sup>. Por eso, ninguna fórmula será lo suficientemente simple para expresar la intuición<sup>414</sup>. Como resultado, tiene que ser comprendida de otra manera y eso es al experimentarse como nos experimentamos a nosotros mismos, desde dentro. Eso es lo que hace la intuición, llevarnos al interior<sup>415</sup> de algo para conocerlo desde sí mismo y no desde la representación que hacemos de él. Por eso la intuición es simpatía, pues "opera contra inteligencia y eso permite un acceso a lo que está 'más allá' del plano de la materia<sup>416</sup>". Ese más allá es la vida interior que "discurre necesariamente en el tiempo, que es el discurrir mismo de la duración<sup>417</sup>". En el caso de una persona, ese interior involucra una vida afectiva que, al entenderla, se padece con el otro como uno mismo. Eso es lo que importa más de la simpatía y en sí lo que la hace de tanto valor, pues conocemos íntimamente, nos identificamos con el movimiento de algo más como si fuera el nuestro (y en realidad lo es en principio, porque todo es atravesado por el impulso vital, sólo sigue diferentes direcciones<sup>418</sup>).

Como nosotros somos lo más cercano e íntimo que podemos conocer, el primer interior al que nos lleva la intuición es al nuestro<sup>419</sup> y es ahí donde nos encontramos el impulso vital (pues, como

---

<sup>412</sup> *Idem*.

<sup>413</sup> Que son todas las especies, pero también la inteligencia y el instinto.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 1351.

<sup>415</sup> Bergson dice que es por medio de un esfuerzo de imaginación (*PM*, p. 181),. Aunque no explica a qué se refiere con eso, cuando describe en la *Introducción a la metafísica* cómo se representa la inconsciencia, se entiende el procedimiento de la intuición (eso se encuentra en desarrollo en las ideas que dieron paso a esta nota). Sin embargo, es importante mostrar que la palabra *imaginación* insinúa que se trata de la facultad relacionada con procesos distintos a los que usamos para conocer. Estos procesos son como los que Hugo Hiriart describe en *Los dientes eran el piano* al hablar sobre la imaginación en el arte, y presentan coincidencias importantes con la propuesta de Bergson, una de ellas es que los límites no son reales sino contruidos por una disposición espacial, y aquello que no pueda ubicarse como sólido en el espacio (un olor, por ejemplo) requiere de la insinuación y la metáfora para definirlo.

<sup>416</sup> O' Sullivan, p. 178.

<sup>417</sup> *EPL*, p. 27.

<sup>418</sup> En la consciencia humana esas diferentes direcciones son diferentes historias que constituyen a la persona. Este tema será comentado en otro texto.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 1349.

tantas veces se ha dicho, somos parte de él). Desde ahí, desde ese núcleo concentrado, nos desplegamos hacia el exterior, hacia el resto de tendencias y su flujo en que nuestro propio *espíritu*<sup>420</sup> fluye<sup>421</sup>. A eso es a lo que Bergson llama conocimiento absoluto<sup>422</sup>, uno que no capta desde representaciones sino desde el “objeto” mismo. Aquí absoluto significa completo, sin elementos ajenos que lo sustituyan<sup>423</sup>, fragmenten e inmovilicen como lo son los signos (conceptos, sistemas, mediciones, etc.), sino en la propia duración que somos como una dirección más que ha creado el *impulso vital*. La conclusión que se obtiene con esto es que el conocimiento es algo simple y no el edificio de pedrería hecho con nuestros signos y donde nos replegamos mientras la vida *dura*.

Por eso no alcanzan los conceptos, albergue de “ideas abstractas o generales o simples<sup>424</sup>”. Ellos nada retienen ni aportan a la *duración*, sirven sólo desde las convenciones comunicativas<sup>425</sup>, por eso “ninguna imagen reflejará completamente el sentimiento original que tengo del fluir de mí mismo, pero tampoco es necesario que yo intente reflejarlo. A quien no fuera capaz de darse a sí mismo la intuición de la *duración* constitutiva de su ser, nada se la dará jamás, ni los conceptos ni las imágenes”<sup>426</sup>. Es así que para comprender la intuición es mejor mirar hacia el modo en que actúa desde nosotros mismos y ello se hace más evidente cuando la miramos a un lado de la abstracción.

---

<sup>420</sup> Se acude a la palabra que solía utilizar Bergson para hablar de nosotros mismos.

<sup>421</sup> *Crf., ibid.*, p. 1396-1401.

<sup>422</sup> *V. ibid.* p. 1393.

<sup>423</sup> El conocimiento absoluto desde los signos es muy diferente: ahí se trata de los sistemas que aspiran a explicar toda la realidad, simplificarla en una sola representación.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 1396.

<sup>425</sup> Aunque las reglas son distintas cuando se trata de las palabras en su uso artístico. Simplemente tómease en cuenta que Bergson presenta su propuesta desde el discurso literario, porque, como explica Izilda Johanson: “En Bergson, la relación entre arte y metafísica se da, sobre todo, en la incorporación de los parámetros del lenguaje poético como modelo para la filosofía. Ahora, al tomar la literatura como paradigma filosófico, un primer punto de contacto entre arte y filosofía ya nos es indicado: existe alguna cosa en común entre aquello que la obra de arte expresa y el objeto al cual debe dirigirse la filosofía” (p. 17). La observación no es arbitraria, porque se trata de un tema de la quinta lección del curso de *HIT (V. HIT, pp. 106-108)*.

<sup>426</sup> *Idem.*

### 2.5.3 ABSTRAER PARA SIMPATIZAR

Como polillas ante una luz brillante, la ilusión de claridad nos desorienta. Nuestras representaciones del mundo construidas desde lo inmóvil y general nos permiten hacer un sistema donde acomodamos todos los problemas de la realidad, de la vida<sup>427</sup>. Tan seguros en esa fijeza y orden, manipulamos los problemas; pero muchas veces puede tratarse de un paliativo, pues sólo estamos trabajando sobre abstracciones y no habitando en y con la vida misma o, dicho de otra manera, con la *duración*.

Como se ha afirmado desde el principio de la tesis, la separación que causa el abstraer se debe a que la realidad es sustituida por un símbolo. Por medio de él no se entiende<sup>428</sup> la realidad, porque cuando hablamos de interior estamos ante algo continuo y heterogéneo<sup>429</sup> con lo que debemos tener contacto, mientras que el símbolo, como pretende abarcar lo más posible de la realidad, se queda mirando las superficies. Es así que sólo reconoce lo evidente, que son los rasgos generales con los que construimos esquemas que expresan y reúnen lo más posible. Un ejemplo muy cercano está en las letras que se usan para escribir esta tesis: al combinar una cantidad limitada de trazos (yuxtaposición de elementos arbitrarios) logramos traducir un movimiento interior, el del pensamiento que es continuidad y proceso<sup>430</sup>.

Sin embargo, las posibilidades de la abstracción con los signos que genera nos han sido de mucha ayuda, como sucede con lo que hemos logrado desde las matemáticas. Ellas son el vértice de nuestra capacidad de abstracción, porque han permitido representar lo que acontece, predecir fenómenos y fabricar herramientas tan complejas que sobrepasan los límites de nuestras condiciones físicas. Además, sus signos y sus nombres tienen cierta capacidad de corresponder con el flujo creador

---

<sup>427</sup> Cfr. *PM*, p. 1346.

<sup>428</sup> En el sentido etimológico de ir hacia el interior de algo.

<sup>429</sup> *V. PM*, p. 1399.

<sup>430</sup> Por eso en la escritura, cuando no se domina, aparecen casos de gerundio que conectan ideas o inician oraciones, constante subordinación y yuxtaposición y poco uso del punto y seguido. El lenguaje, cuya naturaleza es lineal y por bloques, busca expresar al flujo de la consciencia que es continuidad, heterogeneidad y relaciones. El resultado son textos donde las ideas se pierden debido al encadenamiento y eso es una causa de los problemas de comprensión de lectura.

de la realidad en su apertura de posibilidades<sup>431</sup>. Sin embargo, el problema está en que nos afianzamos en la abstracción y sus signos. Como resultado, le hemos dado la espalda a la realidad y nuestra atención, interés y valoración de ella está en las representaciones que fabricamos en lugar de en sí misma.

Con esto creamos sistemas y Bergson dijo algo importante acerca de ellos: “un auténtico sistema es un conjunto de concepciones tan abstractas, y por consiguiente tan vastas, que tendríamos que contener en él todo lo posible, y aún lo imposible, al lado de lo real<sup>432</sup>”. Debido a esta agrupación desaparecen las cualidades que, en un caso como lo somos las personas, brotan de la historia individual. Sin ellas no hay valor por nosotros mismos y sólo somos objetos homologados para cumplir funciones.

Los sistemas contruidos por la abstracción nos han dado un conocimiento que, sin duda, ha sido útil, pero ha de recordarse lo dicho al inicio de esta tesis: la manera en que conocemos es la manera en que nos relacionamos. La búsqueda por contener y homologar vacía, o al menos ignora el valor de lo único que se palpa en el interior, donde se encuentra el movimiento e intercambio de cualidades heterogéneas. Por eso no hay una familiaridad con la vida, y eso es contrario a lo que la intuición permite.

Quizá el ejemplo más claro de trabajar sobre la abstracción misma y los signos que genera está en lo que Franco Berardi explica al hablar sobre el dinero y el capitalismo. Este caso es importante porque es de los que más han afectado nuestra relación con la vida, pues la han deteriorado en muchas, sino que todas, sus tendencias y hasta en las propias estructuras que nosotros hemos fabricado en nuestra búsqueda de orden y sentido.

A pesar de todo esto, la abstracción tiene algo de intuición. Sucede así porque abstraer es una

---

<sup>431</sup> Como sucede con la demostración hecha por Georg Cantor al emparejar números naturales con números reales.

<sup>432</sup> *PM*, p. 1253.

capacidad de nosotros como tendencia más del *impulso vital*<sup>433</sup> y porque, como se dijo al explicar al instinto y la inteligencia, la separación entre una y otra está sujeta de un hilo muy delgado. Además, como puede verse en el dibujo y la pintura, existe una abstracción que reduce a líneas y formas (geometría, como el caso del método Bague) lo percibido y eso ayuda en el desarrollo de la técnica y la propia elaboración de la pieza artística. Como dice Lorand, "el movimiento se rompe en marcos inmóviles y separados"<sup>434</sup>. Pero lo notable es que "esos objetos inmóviles se convierten 'milagrosamente' en una sucesión fluida y de duración [...] Así, el propio ejemplo de Bergson muestra que no sólo el intelecto puede fracturar los órdenes vitales, sino que la intuición puede pasar del orden geométrico (cuadros únicos, palabras, conceptos, símbolos, piezas de información y similares) hacia el orden vital<sup>435</sup>". Esto reivindica al proceso de análisis de la inteligencia, pues si se desprende de los marcos de la utilidad y busca una "camaradería" con el proceso de la intuición que permite ver más allá de las superficies, puede ser útil para la manifestación de la duración por medio de sus procedimientos.

Lo que observó Taggart en el proceso de Rothko para realizar sus pinturas (y Taggart intentó hacer lo mismo en su poesía) es una muestra de cómo es posible que estos procedimientos de la inteligencia resulten en movimiento:

Otro vínculo fue, por supuesto, las pinturas de Rothko. [...] Su escala es tal que, al mirarlas, tenemos la sensación de ser llevados hacia su interior, de ser absorbidos por la luz. La diferencia está en la abstracción. Ni la catedral ni sus figuras y símbolos de la historia cristiana están presentes. Incluso las estrellas y las pequeñas figuras en forma de flor han desaparecido, de modo que es la luz misma lo que se concentra, lo que irradia y se desliza en los bloques flotantes de color<sup>436</sup>.

Taggart dice esto porque en las pinturas de Rothko no hay figuras ni formas definidas, sólo color, es abstracción que termina en sólo bloques de colores, pero ahí hay una subjetividad que percibió y

---

<sup>433</sup> "Si la evolución es una creación renovada sin cesar, no solamente crea poco a poco las formas de la vida, sino las ideas que permitirían a una inteligencia comprenderla, los términos que servirían para expresarla" (EC, p. 582).

<sup>434</sup> Lorand, p. 409.

<sup>435</sup> *Idem*.

<sup>436</sup> Taggart, p. 8.

experimentó algo y busca llevarlo al espectador. Por eso dice Rothko que "las personas que lloran ante mis pinturas están pasando por la misma experiencia religiosa que yo tuve al pintarlas. Si lo único que te conmueve son sus relaciones de color, no has entendido<sup>437</sup>". Además, es claro que hay un énfasis en el proceso como lo que busca transmitirse, no el objeto, no el producto, y es el proceso lo que logra la identificación. Predeville explica por qué esto es posible al decir: ¿cómo pueden las "formas pictóricas puras<sup>438</sup>" ser consideradas en sí mismas como algo más que objetivo, en el sentido de estar ahí ante nuestros ojos? La respuesta de Henry a tal pregunta implica confiar en la definición de Kandinsky de lo puramente pictórico, en su teoría de los elementos. Los elementos en cuestión, según la síntesis de Henry, son "los componentes puros de todas las pinturas: el color y las formas gráficas. La tesis de Kandinsky es que todo elemento es doble: tanto externo como interno<sup>439</sup>". Esto no es dualismo, porque:

El elemento no es doble; es uno y el mismo elemento. [...] dividido de tal manera que sea tanto la apariencia externa del color [...] e internamente una tonalidad afectiva específica". Es una sola realidad con dos aspectos: "esta tonalidad por un lado y este color o diseño por el otro". Existe, pues, una relación de estricta dependencia entre lo sensible y lo sentido, constituyendo este último –la tonalidad afectiva en su "revelación interna"– "la verdadera realidad y ser" de aquél<sup>440</sup>.

Finalmente, el proceso de abstracción ayuda a encontrar semejanzas<sup>441</sup>. Eso ocurre a través de la vista, principalmente (por ser el sentido que privilegiamos<sup>442</sup>), y, según lo que se explicó al hablar sobre la materia (y que se retomará al hablar del arte y su relación con el cohabitar), nuestro primer encuentro con la vida es desde lo sensible movido por la materia que contiene al *impulso vital*. Incluso, en

---

<sup>437</sup> *Ctdo.* en Taggart, p. 9.

<sup>438</sup> Predeville, pág. 195.

<sup>439</sup> *Idem.*

<sup>440</sup> *Idem.*

<sup>441</sup> Para un niño de 8 años, por ejemplo, encontrar semejanzas es más difícil que encontrar diferencias. Se debe a que las semejanzas necesitan de mirar formas y ellas son resultado de la abstracción. En la teoría de desarrollo cognitivo de Piaget, la abstracción se da en la etapa de desarrollo que nombró como formal. Ella ocurre a los 11 años, donde comienza una consciencia que cuestiona comenzar a construir la identidad de manera más "deliberada". La idea de identidad posee características del signo, según lo que se explicó en la primera sección de esta tesis. Al tratarse de un signo, nos encontramos con un caso de abstracción.

<sup>442</sup> Aristóteles. *Metafísica*. p. 41.

relación con la facultad intuitiva, Bergson dice que: “una filosofía de intuición será la negación de la ciencia, y tarde o temprano será barrida por ella, si no se decide a ver la vida del cuerpo allí donde está realmente, sobre el camino que conduce a la vida del espíritu<sup>443</sup>”. El cuerpo no es superficie, sino lo que retiene al *impulso vital* mientras él, con su fuerza lo moldea y realiza sus posibilidades creadoras. Por eso, aunque las semejanzas retiran cualidades<sup>444</sup> también son un primer paso para identificarnos con lo que no es nosotros y así se favorece a lo que hace la intuición: simpatizar. Sucede así porque las semejanzas permiten la familiaridad y, dado que la intuición nos recuerda y revela la duración que somos, percibir semejanzas es de mucha ayuda para ello. Esas semejanzas comienzan en el exterior, desde lo sensible, para luego ir al interior por medio de lo afectivo.

#### 2.5.3.1 LA ABSTRACCIÓN COMO CREADORA DE SENTIDO

Por otro lado, la abstracción también es de ayuda para prestar atención al sentido. Él es *lo simple* y está por encima de cualquier signo y lo que representa, como se dijo algunos párrafos atrás. La abstracción puede ayudar a revelar el sentido, porque, al generalizar quitamos los ornamentos con los que el signo busca representar. Como resultado quedamos ante algo que puede conectarse con lo simple de la intuición. Por ejemplo: para comprender un texto hay que hacer un lado la masa de conceptos, anécdotas, ideas secundarias y, en lugar de ello, atender a la idea simple que se quiere expresar. La abstracción es la que hace esto posible. Además, el sentido es un movimiento, es "la movilidad de la que está hecha la estabilidad de la vida<sup>445</sup>". La movilidad es evidente en el pensamiento, pues no tiene contornos es flujo, continuidad<sup>446</sup>.

---

<sup>443</sup> EC, p. 723.

<sup>444</sup> Y en un caso como la consciencia, tan valiosa para comprender la naturaleza de lo vivo, homologar momentos suprime el movimiento de ella misma: “una consciencia que tuviera dos momentos idénticos sería una consciencia sin memoria” (PM, p. 1397).

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 1364.

<sup>446</sup> Los sueños nos muestran esta continuidad y amalgama entre lo sensible y afectivo que constituye a la consciencia y a la realidad. Las distinciones son hechas desde los límites del lenguaje que hace bloques, separa y clasifica en cajas. En el texto, si intentamos seguir el flujo de la consciencia, aparecen las elipsis y los encadenamientos. Como se sabe Virginia Woolf y James Joyce representaron este flujo de una manera efectiva a un nivel estético y por ello Mary Ann Gillies estudia sus procesos de escritura en relación a la estética de Bergson.

Una manera de entender al movimiento y su peso en la realidad está en el concepto del *nahui ollin*<sup>447</sup>. Con él se propone que el movimiento no se trata de composición sino de gestación. Nosotros, como un brote de esa gestación, no somos una entidad aparte, sino que *duramos*, como todo lo demás. Pero hay algo que obstaculiza el poder relacionarnos íntimamente con otras direcciones del *impulso vital*.

Nombrar y concebir algo como objeto para actuar sobre él nos lleva a pensarnos en una posición privilegiada con la que se crea desigualdad entre nosotros y el resto de la vida. Lo desigual y distante no simpatizan, por eso es necesaria una actitud, la de humildad.

Si se recuerda, es por medio de la humildad que la vida vence los obstáculos de la materia bruta<sup>448</sup> y dado que la intuición, como ya se expuso, es impulso, entonces esa misma humildad es necesaria para conocer intuitivamente. Sólo con ella se logra la identificación: comienza con situarnos en nosotros mismos para reconocer la duración en nuestro interior, después de eso nos arrojamos al exterior al resto de direcciones del *impulso vital* que también duran. Todo esto es gracias a que la intuición es también *impulso*.

Negar que hay correspondencia entre nosotros y el resto de la realidad, o que nos encontramos en una posición superior a otras direcciones de la vida, es arrogancia. Por otro lado, están los signos con los que nos distanciamos. Por eso, la intuición bergsoniana es tan valiosa, pues nos revela la naturaleza de la realidad tal y como es al conectarla con nosotros mismos: nos identificamos con lo otro para que deje de ser otro y se vuelva próximo (prójimo). De esta manera, no hay un yo y un otro a la distancia lanzándose juicios, sino un *somos* en *compenetración*. Para que esto sea posible es necesario abandonar la posición en la que nos hemos situado en relación con la realidad: la distancia adámica desde donde imponemos nombres, es decir: representamos con signos a la duración.

---

<sup>447</sup> V. anexo 6.

<sup>448</sup> EC, p. 579.

Frédéric Worms enfatiza este carácter de la intuición donde no hay diferencia entre el sujeto y lo que conoce, o como prefiere decirse aquí: entre nosotros y las demás direcciones de la vida que son el prójimo:

La esencia de la intuición aquí es precisamente el vínculo estricto entre estos dos aspectos. No sólo hay una entrada inmediata de los caracteres de la duración<sup>449</sup>; sino lo contrario, cualquier entrada o conciencia inmediata de una realidad, cualquiera que sea, es entrada o conciencia, en esta realidad, de esas características, que son las características propias de la duración. Así, no sólo la duración no es accesible sólo al conocimiento inmediato, sobre el modelo del conocimiento sensible (o instintivo); sino que, sobre todo, cualquier conocimiento inmediato, incluido el sensible, es la conciencia o el conocimiento de una duración. Por eso la intuición atestigua en cada cosa, "interna o externa", y precisamente por su lado inmediato, a la duración como realidad última<sup>450</sup>.

Estas palabras de Worms son muy importantes, porque no sólo aclaran lo que distingue a la intuición bergsoniana en relación con otras definiciones dadas por la tradición, sino que además no niega el valor de lo sensible para dar paso a la intuición. Con esto es posible entender cómo es que la *RSA* en el arte nos permite conocer la duración.

#### **2.5.4 LA RELACIÓN SENSIBLE Y AFECTIVA DESDE LA MATERIA**

El conocimiento de la duración en el arte es por un contacto directo que comienza en la materia, como se explicó en una sección anterior<sup>451</sup>. Esta materia mueve sensiblemente de forma no mediada; es decir: nada se interpone entre nosotros y lo que *sucede, es y está*. Se trata de la *duración-cualidad*, en palabras de Bergson<sup>452</sup>.

En el *EDC*, Bergson explica que la conciencia accede de inmediato<sup>453</sup> a la duración-cualidad, en un estado de contacto directo, como el estado abierto de los animales según Rilke<sup>454</sup>. Pues, mientras hemos especializado al tiempo y a la experiencia misma para hacerlos medibles y, con ello, válidos y

---

<sup>449</sup> Sucesión, continuidad y multiplicidad.

<sup>450</sup> Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, p. 38.

<sup>451</sup> V. "El artista y la percepción" en esta tesis.

<sup>452</sup> *EDC*. p. 84.

<sup>453</sup> *Idem*.

<sup>454</sup> Incluso Bergson coincide en ello al decir que esa duración es "la que el animal probablemente percibe" (*idem*).

manipulables, la duración es un “estado de cualidad<sup>455</sup>”. Eso significa que no se traduce o representa, sino que ocurre con nosotros: *somos* juntos en y como duración. Bergson explica, a través de la experiencia de las campanadas de un reloj, qué es esto y cómo ocurre.

En el momento en que escribo estas líneas suena la hora en un reloj vecino; mas, mi oído distraído no se da cuenta de ello más que cuando varias campanadas se han dejado ya oír; no las he, pues, contado. [...] Si, volviendo sobre mí mismo, entonces me interrogo cuidadosamente acerca de lo que acaba de pasar, me doy cuenta de que las cuatro primeras campanadas habían afectado a mi oído e incluso conmovido mi consciencia, pero que las sensaciones producidas por cada una de ellas, en lugar de yuxtaponerse, se habían fundido unas con otras como para dotar al conjunto de un aspecto propio, como para hacer de él una especie de frase musical<sup>456</sup>.

La descripción continúa y su mensaje repica incesante: hay una diferencia entre la traducción deliberada de la experiencia y lo que simplemente es sensación en conjunto con nuestra consciencia. Por eso se resaltó “sensaciones” en el fragmento de Bergson, pues es el concepto sobre lo que aquí quiere decirse sobre la duración-cualidad.

Según el ejemplo de Bergson, todo comienza por lo sensible, el énfasis parece ser por una manera algo distinta de entender esta experiencia, como Lorena Rojas plantea al revisar el concepto de *aisthesis* en Protágoras (a partir del Teeteto de Platón). Rojas intenta entender lo que Protágoras buscaba al expresar que la *aisthesis* era *episteme*. Al hacerlo hay un anhelo más hondo y es el de mirar desde la percepción de Protágoras a la naturaleza de realidad. Eso es como una realidad fluyente, así como entendieron a la realidad los filósofos de la naturaleza y Bergson.

¿Cómo conocer una realidad que cambia? Rojas no se inclina porque la respuesta de Protágoras sea la del relativismo que depende del sujeto, sino que nos habla de los límites de nuestra capacidad para conocer debido a nuestra propia condición finita: “todo lo que existe para el hombre existe porque lo siente, pero su misma condición de finitud le impide conocer todo lo que guarda la realidad y que puede ser comprendido por otro según sean sus propias condiciones<sup>457</sup>”.

---

<sup>455</sup> *Idem.*

<sup>456</sup> *Idem.*

<sup>457</sup> Rojas, p. 131.

Este fragmento del artículo de Rojas tiene mucho a considerar: se empieza con la idea del conocimiento como proceso, pues el planteamiento central de Rojas tiene que ver con ello. En la cita que se ha mencionado está presente en el momento que dice “todo lo que guarda la realidad”.

Lo que Rojas propone es que si, por ejemplo, para alguien el viento es frío y para otro caliente, se debe a que la materia es mayor en posibilidades que las que el sujeto es capaz de percibir. Es decir, nuestra percepción está limitada, mientras que la realidad es incontable y varía. Lorena lo explica con palabras de Ángel Cappelletti:

Es cierto que en la materia hay más razones [*logoi*] que cosas, esencias y verdades en el sujeto, de manera que, si todo cuanto el sujeto conoce es verdad y es ente, no todo ente y toda verdad está en el sujeto. Pero esto es simplemente porque, por su propia naturaleza, se supone que la medida es menor que lo medido, y porque la unidad del sujeto es, para Protágoras, finita, mientras la pluralidad del objeto es indefinida<sup>458</sup>.

La realidad es indefinida porque además se mueve, dura y nosotros somos en ella. Al estar insertos en una condición de movimiento que nos va transformando en algo que nos parece deterioro, ¿cómo podríamos alcanzar el conocimiento de algo más vasto, de un impulso del que somos una tendencia más? Es posible por dos razones: porque el conocimiento es un proceso, no está acabado, así también la realidad y tenemos que andar con ella todo el camino que nuestra condición humana nos permita; entonces, como en los relevos, la estafeta pasa a otros<sup>459</sup>. Puede suceder así porque, si somos con ella, si somos también duración, poseemos la misma naturaleza. Por eso Bergson habló de que nos conocemos profundamente al referirse a nuestra vida interior, desde la cual, una vez reconocida, podemos lanzarnos para tocar el exterior. Ese es el objetivo, reunir nuestro interior con el exterior, que es lo que se logra con la intuición de la cual se hablará más adelante. A partir de esto, otra mención de la cita de Rojas cobra relevancia: “todo lo que existe para el hombre existe porque lo siente”.

---

<sup>458</sup> *Idem.*

<sup>459</sup> Esto nos propone una reflexión sobre el valor de la escritura y la lectura en la construcción de conocimiento y el hecho de que Bergson mismo reconociera a la filosofía que lo precedió. La tuvo muy presente dado que fue profesor de filosofía griega antigua y sus propuestas buscan dialogar con los eleatas, Platón y Aristóteles.

Se ha hablado de lo sensible y afectivo y podría pensarse que se habla de dos procesos separados, pero en realidad son momentos de un proceso que tiene cierta circularidad. Lo sensible no sólo ocurre en el exterior, por medio de nuestros sentidos, sino también en nuestro interior y eso es lo afectivo. En ambos casos se trata de nuestro reconocimiento con el mundo, que nos afecta, que lo padecemos no sólo desde el cuerpo, también en lo profundo de él. La materia es el primer punto de contacto para la realización de esta experiencia, porque como dijo Naomi Siegmann:

El objetivo de mis obras es estimular la percepción del espectador. Lo incito a ver objetos familiares de una nueva manera para alterar la relación entre la realidad física actual y la realidad percibida. La mimesis en mi trabajo es siempre aparente: flores de metal, telas de madera; juego con el “deber ser” de las cosas para provocar una reacción que altere el modo de ver el mundo<sup>460</sup>.

La búsqueda de Naomi Siegman coincide con lo que Bergson dice sobre los artistas: “Hay, en efecto, desde hace siglos, hombres cuya función es justamente ver y hacernos ver lo que no percibimos naturalmente. Son los artistas<sup>461</sup>”. Así dice que el poeta es el “relevador”<sup>462</sup> y los pintores “[perciben] en la naturaleza muchos aspectos que nosotros no notábamos”. No es que muestren otra realidad, sino que nos llevan a poner atención a la “visión pálida y descolorida que tenemos habitualmente de las cosas<sup>463</sup>”. Ocurre así porque dejamos de centrar nuestra percepción en lo práctico y la utilidad. Como dice Predeville en relación a la pintura al hablar de Bergson y Michel Henry:

La pintura es una contrapercepción. Lo que esto significa es que esta cadena de significaciones referenciales por las que se constituye la realidad ordinaria del mundo. Este movimiento continuo de ir más allá de las apariencias sensibles a un fondo monótono y estereotipado de objetos prácticos, se ve bruscamente interrumpida por la mirada del artista. Al dejar de lado este fondo práctico, los colores y las formas dejan de representar el objeto y de perderse en él. Se tienen a sí mismos y se ve que tienen su propio valor; se convierten en formas pictóricas puras<sup>464</sup>.

Para lograr lo mencionado en este fragmento se necesita de una selección y acomodo de materiales, de

---

<sup>460</sup> Siegmann, presentación en el *Museo de Arte Moderno* de la Ciudad de México.

<sup>461</sup> *PM*, p. 1370.

<sup>462</sup> Siegmann.

<sup>463</sup> *PM*, p. 1371.

<sup>464</sup> Predeville, p. 192.

manera que lo percibido deje de ser algo de nuestra cotidianeidad que damos por hecho. Como resultado el objeto artístico se hace presencia y duración. Pero Prendeville va más al fondo sobre esta idea de la percepción de los artistas, pues explica que Bergson "no tiene en cuenta el acto de pintar, sus limitaciones materiales y las convenciones que lo fundamentan"<sup>465</sup>. sino que "retrata implícitamente el acto de representación visual como si fuera una cuestión de transponer directamente de la percepción a la superficie del cuadro o al material del escultor"<sup>466</sup>. Para dejar claro a lo que se refiere, Prendeville acude a Matisse, quien hace notar que, por medio de:

Algunos de los términos de Bergson, incluso de un ejemplo similar, define no el funcionamiento irreflexivo de nuestra percepción, sino los procesos constructivos deliberados del artista. (Estos están de acuerdo, sin embargo, con el concepto de percepción reflexiva o atenta de Bergson...). Al observar el modelo, escribe Matisse en 'Notas de un pintor', el pintor selecciona y refina para alcanzar "ese estado de condensación de sensaciones que hace una pintura"<sup>467</sup>.

Esto quiere decir que no se trata de una mimesis de la realidad, sino de un manejo de materiales que logran un efecto afectivo a través de las decisiones que el artista toma en el proceso artístico. Ruth Lorand reafirma el valor del acomodo de los materiales al explicar lo que ya se ha comentado en esta tesis en relación a que la pieza artística tiene su propio orden: "La novedad y la individualidad son esenciales para el arte. Y, sin embargo, el arte (al menos el buen arte) expresa orden y necesidad; da la impresión de que los componentes de la obra están bien situados"<sup>468</sup>. Esto es importante no sólo por el hecho de la atención a un material, sino porque su acomodo implica una organización que es la que da la inteligencia, pero ya no por los fines de la utilidad, sino por y para intensificar la percepción. Esto ocurre por muchos motivos, el más directo es que el arte se comporta según el impulso vital que él es, porque, como nos dice Frédéric Worms:

El arte, en efecto, extrae su contenido y su fuerza de nuestra vida psicológica, pero lo que lo distingue es también incorporarse al acto temporal que opera en nuestra vida misma y manifestarlo como creación y novedad que rompe con las falsas generalidades de nuestra vida

---

<sup>465</sup> *Ibid.* p. 196.

<sup>466</sup> *Idem.*

<sup>467</sup> *Idem.*

<sup>468</sup> Lorand, p. 404.

práctica. Lo que hace específico al arte, ya no es incorporarse a un fondo de realidad accesible de derecho a todos los hombres, sino por el contrario crear una realidad nueva, imprevisible de derecho para todos los hombres, incluido en cierto sentido el artista que es como el primer sorprendido. El arte participa siempre de la esencia del ser: pero como esta esencia no es algo para contemplar, sino un acto para prolongar, sólo participa de ella separándose de ella. Sólo participa en la creación, que es el fondo común de la duración, creándose como novedad impredecible e individual. El Ser acción, creación, diferencia, es la diferencia misma de la obra de arte la que prueba su participación en el ser<sup>469</sup>.

Además, según lo que explica Worms, en la pieza artística y en sus procesos de elaboración y recepción se conjugan duraciones; sucede así porque, antes que nada, se nutre de llamada vida psicológica, que es nuestra duración interior. Lo que resulta no es una imitación de la realidad o de la duración externa, sino la elaboración de una realidad propia nutrida del encuentro de lo externo y lo interno tanto del artista como del receptor y hasta de la realidad que se percibe. Lo que ocurre o, más bien, logran la pieza artística y su actividad es prolongar la esencia del ser. Ante esta declaración estamos con una capacidad del arte para darnos el conocimiento de la realidad. Ahora, aunque dice no contemplar, se refiere a la *contemplación* entendida en su sentido habitual, pero no a como aquí se definió antes, como cierta atención a las pequeñas reflexiones, la *hiperstesia* con la que superamos los límites de la utilidad y percibimos más allá, para poder encontrar la *duración*, como en las siguientes líneas se explica.

Todo esto comienza con el manejo de la materia, por eso es que Naomi Siegman concibe flores metálicas y tela de madera, pues, si se recuerda, el impulso vital busca escaparse de los límites impuestos por la materia y eso explica, para Bergson, las variaciones que dan paso a las especies. Del mismo modo, el arte explora con los materiales, porque no concibe a los objetos desde su estado habitual. Eso se suma al hecho de que el arte no busca en primer lugar la representación, “la mimesis es aparente”, dijo Siegman, y es aparente porque, como dijo Lorand: "las obras de arte no son entidades naturales, y no tiene sentido crear órdenes vitales alternativos si el original nos satisface<sup>470</sup>". Ante la pieza artística no estamos ante realidad, estamos ante materia ordenada, podría decirse que estamos

---

<sup>469</sup> Worms, p. 162.

<sup>470</sup> Lorand, p. 414.

ante algo cercano al signo del que se habló en la primera parte de la tesis. ¿Cómo ocurre esto? Las observaciones de Prendeville acerca de Kandinsky pueden ayudar a aclararlo, pues dice que los elementos en la pieza artística:

Claramente no son representativos en el sentido de representar lo visible, sino que son elementos visionarios identificables totalmente con el color y la forma en la que surgen. Kandinsky no solo está evidentemente libre de rasgos realistas o naturalistas, sino que igualmente para Henry [...] sólo buscan captar la verdadera naturaleza del objeto y, en última instancia, captar la verdadera naturaleza de la visibilidad, ya sea luz sensible (impresionismo) o trascendental (Mondrian, Malevich). Cuando Henry afirma que “toda la pintura es abstracta”, lo que él principalmente tiene en mente son pinturas que se alejan expresamente del mundo y hacia lo que él considera la única realidad, es decir, la vida misma, tal como se vive y se siente; encuentra la abstracción así entendida en el arte cristiano anterior y en la obra y las ideas de Kandinsky<sup>471</sup>.

Lo que implica este análisis de Prendeville es de mucho valor porque deja muy claro que el arte no es en sí mimesis, primero, porque a lo que se atiende no es a un objeto real, sino a líneas, luz y color; en otras palabras, materia y forma y ello es lo que interesa, no el objeto representado, sino la manera en que la materia se ha acomodado. Además, por eso usa el ejemplo de Kandinsky, porque no se trata de algo figurativo, para evitar que el espectador se distraiga ante la ilusión de un objeto real, sino que atienda a la materia misma que es luz y color y que con ella, con esa materia llevar a la realidad que es una sensible y afectiva. Este ejemplo es muy claro de cómo el arte está centrado en la *RSA*.

El proceso artístico se centra en buscar contacto. Por esa razón, para alguien como el ya mencionado Olafur Eliasson, “cuando miras una obra de arte, es como si ella te estuviera mirando, tú eres quien es escuchado<sup>472</sup>”. Esto es porque hay un vínculo entre el receptor y la obra a través de la materia que nos llama, nos recuerda de lo que estamos formados y nos unimos a ella. Ya no se trata de concebir a todo lo que nos rodea como si sólo fuera materia inerte, sino de darnos cuenta que es realidad (manifestaciones del *impulso vital*) que conjuga nuestra *duración* con la del entorno, pues como dice Bergson: “No se trata solamente, es claro, de la percepción de una cosa, o de una cualidad, o

---

<sup>471</sup> Prendeville, p. 193.

<sup>472</sup> *Abstract*, min. 04:28.

de un estado. Se puede concebir un orden, una armonía, y más generalmente una *verdad*, que deviene entonces una *realidad*<sup>473</sup>". Con la intuición es posible porque "es capaz de captar la verdad de la vida, la duración y el movimiento centrándose en los objetos naturales; estos reflejan, según Bergson, un orden satisfactorio<sup>474</sup>" y dado que "las obras de arte no son entidades naturales, de nada sirve crear órdenes vitales alternativos si el original nos satisface<sup>475</sup>". Por eso es que el arte no es mimesis, porque tiene su propio orden, sus propias reglas.

#### 2.5.4.1 LA AISTHESIS COMO RELACIÓN SENSIBLE Y AFECTIVA CON LA VIDA

Lo expuesto anteriormente es una manera de entender la *aisthesis* como *RSA*. Parte del hecho de que la distracción del artista le permite ver lo profundo de la realidad y por eso se revela la duración. Es así como la materia deja de valer por su utilidad, pues el artista busca manifestar a los demás esa profundidad que percibe y se logra no por el juicio a la distancia sino por el cohabitar. Relacionado con esto, Predeville habla sobre la percepción reflexiva de Bergson en MM que ocurre como "en circuito en el que todos los elementos, incluido el propio objeto percibido, se mantienen en un estado de tensión mutua como en un circuito eléctrico<sup>476</sup>". Con esto Bergson elabora un esquema a través de algo similar a anillos sucesivos que "surgen del objeto a la conciencia, pasando de la percepción a la memoria y luego regresando, para proyectar más allá del objeto<sup>477</sup>".

Predeville encuentra que el esquema mencionado, con el que se "refleja el acto de la atención<sup>478</sup>", ocurre en el retrato que hizo Rembrandt de Margaretha de Geer. Al analizar la postura en relación a la representación habitual que se hace en el retrato, se da cuenta que no hay una fórmula mecanizada y eso le da cierta movilidad a la obra que supera la representación mimética y

---

<sup>473</sup> *PM*, p. 1367.

<sup>474</sup> Lorand, p. 415.

<sup>475</sup> *Idem*.

<sup>476</sup> Predeville, p. 200.

<sup>477</sup> *Idem*.

<sup>478</sup> *Idem*.

sistematizada. Por eso, la obra sobresale entre el resto de retratos. Al observar a detalle la relación de las luces, líneas y posición de elementos se logra percibir la duración<sup>479</sup>:

En esta figura fija, es casi el único signo de movimiento. Sin embargo, su misma quietud puede ser la condición para que aprehendamos una temporalidad que no podemos ver. Cualquier objeto pintado, digamos una jarra en una naturaleza muerta, puede contener el tiempo. A la inversa del proceso por el cual, según Bergson, rompemos la continuidad de la duración en objetos distintos de acuerdo con nuestras necesidades, el pintor nos ofrece un objeto de atención cuya misma quietud ante nuestra mirada lo impregna de la sensación de duración, como si nos devolviera el reflejo de la continuidad de nuestra mirada. Devolvemos lo que la necesidad nos quita.

Llegamos al descubrimiento de Rembrandt, un objeto que no es uno, que se mueve sin cambiar de lugar, es visible, pero actúa invisible. Donde, en otros retratos, los ojos se vuelven hacia nosotros como en el momento del encuentro, aquí la única acción es interior, una duración de profundidad mortal. Es como la carta robada de Poe, escondida a la intemperie, al acecho mientras nos movemos a través de los gradientes de la pintura hasta que nos toma por sorpresa. El modelo de percepción atenta de Bergson encuentra aquí un tema muy apropiado, en consonancia también con la aprehensión de Henry de la vida como patetismo<sup>480</sup>.

Ejemplos actuales de la presencia de una vivacidad que manifiesta la duración en el objeto y los procesos artísticos pueden ser el trabajo de Olafur Eliasson<sup>481</sup> (principalmente *The Weather Project*), de Abraham Cruz Villegas o de Fernanda Torres. Ella, en su exposición *Cuerpo curvo*<sup>482</sup> buscó este objetivo y lo dice explícitamente en la justificación de la obra:

Debido a que la arquitectura ha estado centrada bajo los planteamientos del modelo científico moderno occidental –basado en conceptos racionales, objetivos, matemáticos, fríos y rígidos–, la presente exposición plantea proponer una experiencia-otra que permita al espectador reconectarse con lo vivo, que se encuentra desde esta investigación artística, en la cual he podido encontrar vivacidad dentro de los materiales orgánicos, porque se encuentran más cercanos a aquello que es la vida. Además de acentuar lo que se nos ha olvidado como seres humanos –la finitud que nos representa como organismos vivos—<sup>483</sup>.

---

<sup>479</sup> “Las marcas de la edad en el rostro de la mujer, presentadas con una frontalidad tan marcada y sostenidas como para exhibirlas entre las geometrías emparejadas de la gorguera circular y el severo tocado negro, aparecen como para nuestro escrutinio distante. La luz proyecta la sombra de la cabeza sobre la gorguera como lo haría con la de un jarrón sobre un mantel. Las mejillas se hunden, el cráneo sobresale. Rembrandt representa el rostro y la gorguera con igual atención a su objetividad material. Los suaves contornos de la sombra y el oscurecimiento de los compartimentos inferiores de la gorguera nos muestran que está hecho de un material fino y mantiene su forma en virtud de la cuidadosa costura de su estructura celular. No es rígido sino flexible, como podemos ver por la ligera curva. Hay un contraste inmediato, y podría decirse cruel, con la carne envejecida del rostro, donde el pincel de Rembrandt rompe las puntas de rojo anaranjado en tonos más pálidos con rastros de azul: una estructura que se desmorona” (*Ibid.*, p. 202).

<sup>480</sup> *Idem.*

<sup>481</sup> V. anexo 4.

<sup>482</sup> V. anexo 9.

<sup>483</sup> Carlos Arias por eso dijo de la obra que “la plasticidad y la riqueza material de la construcción de Fernanda Torres la hacen ser una pieza muy elocuente pues llama al pasado vernáculo de la región, así como al hecho del rescate de lo manual

Torres logra esto al usar materiales comunes para las personas de la región, de modo que los reconozcan como parte de su cotidianidad, pero puedan volver a atender a ellos, ya no como objetos útiles sino como la realidad que son. En primer lugar, eso ocurre por los materiales mismos: le son familiares a las personas del lugar, pues están relacionados diariamente con ellos. En segundo lugar, está el proceso, uno que esas personas conocen porque es parte de su trabajo, de sus viviendas, de sus espacios. Materia y proceso llevan a la identificación y hacen de la obra algo habitable, por ser familiar y porque es donde la historia del espectador, su vida diaria misma, está presente, pero ahora fuera del contexto funcional. En la curvatura de las formas, que aleja de la visión geométrica que da límites y simetría a la vida y a nuestro conocimiento de ella, está el movimiento de la duración, donde el espectador mismo dura porque, una vez más, los procesos y materiales le hacen recordar a sus actividades diarias, a su historia hecha con cada día que vive y actúa.

El planteamiento es que hay un estado de conexión directa entre nosotros y la realidad desde lo sensible y se trata de un estado no mediado al cual podría ser llamado sentir en lugar de percibir. El motivo por el que se propone esto es para indicar que el contacto con la realidad se da cuando ésta acontece sin que nosotros hagamos una *pausa* sobre lo que atendemos. Esa pausa es dar paso al proceso de inmovilización y fragmentación. Con *sentir* se quiere dar a entender que hay una conjugación del movimiento de algo más con el nuestro.

#### 2.5.4.2 LA PERCEPCIÓN HABITUAL Y EL *SENTIR* QUE DESCUBRE A LA DURACIÓN

El contacto con la duración desde nuestro propio sentir puede ser explicado con experiencias de la vida cotidiana (eso implica que la percepción de la duración está al alcance de todos); un ejemplo es presenciar la reincorporación de las hojas de una planta al recibir agua después de haber decaído por falta de ella. Si uno se queda atento, mirando la planta durante todo el proceso, no percibimos cómo se

---

y de los materiales naturales de nuestro hábitat. A través del adobe y el carrizo logra tejer vínculos con la historia, la tierra y el espíritu humano del cobijamiento y la protección (*Casa de Cultura Tlanezcalli*, 2020).

incorporan las hojas y es por varios motivos. En primer lugar, como señaló Bergson, porque nuestra “inteligencia sólo se representa claramente lo discontinuo<sup>484</sup>” y el ascenso de las hojas es continuo. Esto quiere decir que el movimiento de las hojas no ocurre por secciones. Para que notemos los cambios de altura de las hojas, tendríamos que fotografiar el proceso: en cada foto quedaría inmobilizado un momento y eso nos permitiría notar las diferencias<sup>485</sup>. Pero esto no sucede porque nuestra memoria es, como dijo Bergson, una bola de nieve (el pasado se acumula en el presente), de modo que la percepción es una continuidad donde no podemos separar los estados anteriores del presente. Por ese motivo no retenemos la imagen de cada posición de las hojas, sino que nuestra percepción sigue su movimiento mientras se revitalizan. En otras palabras, la planta y nosotros duramos juntos.

Emmanuel Levinas explica este proceso, al que se le dará el nombre de *sentir*, de una forma que no se desaprovecha. Antes de explicarla se justifica su mención, pues no es casual. En primer lugar, porque Levinas reconoció la influencia que tuvo de Bergson<sup>486</sup>; en segundo, porque menciona a una intuición metafísica que, según como la describe, corresponde con lo que Bergson explica sobre ella en *PM*. Como se sabe, en esta serie de conferencias y ensayos, Bergson se centra en la metafísica para revisar el sistema de la filosofía y proponer a la intuición como método.

Lo primero que declara Levinas, y corresponde con lo dicho párrafos antes, es que “La obra prolonga y sobrepasa la percepción vulgar<sup>487</sup>”. La manera de hacerlo es a través de lo que Levinas considera imagen, que, como en Bergson, también sustituye y tiene una capacidad mayor que los conceptos para ponernos en contacto con la realidad. Sin embargo, en Levinas tiene un impacto mayor, porque “muestra un dominio sobre nosotros”. Con esto, Levinas recupera la antigua idea del arrebató, el estado de éxtasis o inspiración del artista, pero pronto puede entenderse cómo es posible cuando

---

<sup>484</sup> *EC*, p. 627.

<sup>485</sup> Por eso es tan acertado que Bergson hablara de un pensamiento cinematográfico.

<sup>486</sup> Cohen, p. 13.

<sup>487</sup> Levinas, p. 43.

habla de un ritmo. Aunque lo asocia con la música y la poesía, la manera en que lo describe es muy cercana a lo que se ha planteado desde el ejemplo de las campanadas de un reloj:

De la realidad se desprenden conjuntos cerrados cuyos elementos se llaman mutuamente como las sílabas de un verso y que solo se llaman imponiéndose a nosotros. Pero se nos imponen sin que nosotros los asumamos. O, más bien, nuestro consentimiento se invierte en participación. Entran en nosotros o nosotros entramos en ellos, poco importa. El ritmo representa la situación única, respecto a la cual no se puede hablar de consentimiento, de asunción, de iniciativa, de libertad, porque allí el sujeto es cogido y transportado. El sujeto hace parte de su propia representación. Ni siquiera a pesar de él, pues en el ritmo no hay ya sí mismo, sino como un pasaje de sí al anonimato. Ese es el embrujo y el encantamiento de la poesía y de la música<sup>488</sup>.

Levinas acierta al decir que asumimos y participamos de lo que realidad desprende, y eso da paso a una identificación entre nosotros y eso que se percibe. Es decir, hay una correspondencia entre la duración externa (la de lo percibido) y lo interno (nuestra continuidad). Es posible que suceda esto en el arte, porque como plantea Worms: "el arte, en efecto, extrae su contenido y su fuerza de nuestra vida psicológica, pero lo que lo distingue es también incorporarse al acto temporal que opera en nuestra vida misma y manifestarlo como creación y novedad de nuestra vida practica<sup>489</sup>". Eso le da un lugar con la naturaleza de la vida, pues, se trata de una materialización de la duración interna e individual pero que "está ligada a la esencia general de las cosas y comunica algo a todos los hombres, no como perteneciente a la naturaleza, sino como participante del acto creador de esta misma naturaleza, revelando plenamente la vocación creadora de la humanidad<sup>490</sup>". De esta manera, no sólo se une el interior con el exterior, sino que hay una identificación con todo, incluso los seres humanos, como parte de una duración mayor. Sucede así, porque, si se toma en cuenta el cono de la memoria de Bergson, se trata de "una especie de memoria cósmica del universo en la medida en que se extiende mucho más allá del individuo (y es en este sentido que tanto "mi" cono de memoria como el de cualquier vida más allá yo – el doble que mencioné arriba – somos uno y el mismo)<sup>491</sup>". Y esa universalidad comienza con la

---

<sup>488</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>489</sup> Worms, p. 161.

<sup>490</sup> Worms, p. . 160.

<sup>491</sup> O' Sullivan, p. 172.

identificación de lo humano con lo humano al compartir la experiencia afectiva construida desde una experiencia sensible llena de duración. Y es desde lo sensible porque primero partimos del cuerpo, y como explica Prendeville al poner en diálogo a Bergson y a Henry:

Henry suele afirmar que “nuestro cuerpo no puede estar en el mundo salvo a condición de no ser en absoluto de él”. Bergson, enfrentándose a nuestra arraigada tendencia a espacializar la temporalidad de la experiencia vivida (experiencia vivida), propone que deberíamos considerar el cuerpo no, de acuerdo con los hábitos de habla, como una especie de contenedor, sino como 'una sección del devenir universal'<sup>492</sup>.

En segundo lugar, estos dos filósofos "tenían una preocupación esencial por la subjetividad, donde esta última no debía oponerse a nada externo<sup>493</sup>". Por eso es de tanto valor que ambos usaran el ejemplo de la pintura, pues es considerada un actividad que depende mucho de lo espacial y eso implicaría una presencia mayor de objetividad que de subjetividad, pero no es así porque, como también explica Prendeville: "El pintor traspasa los límites del objeto dado para configurar “un deslumbramiento donde la realidad se descompone en puros estallidos de luz cegadora, se desliza hacia lo desconocido, pierde toda consistencia y finalmente desaparece<sup>494</sup>". Por eso no se trata de objetividad, porque lo que se percibe es las cualidades de la materia con las que nos identificamos y despiertan a nuestra afectividad, y, como explica Worms, el poder del arte "depende mucho menos de su objeto o de su contenido explícito que de su medio, resolviendo así la clásica paradoja de la ‘imitación’ que en realidad no lo es, ya que la reproducción del contenido va acompañada de un cambio radical de expresión o forma<sup>495</sup>". De hecho, según Bergson, el arte no sólo invierte la expresión contra sí mismo, sino que logra así una realidad muy precisa, o más bien la que forma la base de toda realidad: el tiempo real o la duración<sup>496</sup>. Dados estos procedimientos, podemos notar que en el arte estamos ante la realidad de la duración y por eso es posible la *RSA*, porque se empieza de la materia, de lo sensible, para reconocer y realizar el

---

<sup>492</sup> Prendeville, p. 191.

<sup>493</sup> *Idem*.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>495</sup> Worms, p. 155.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 157.

poder creador que nos habita como tendencias del impulso vital. Levinas pronto aclara que no es un proceso inconsciente, eso implica que no es un caso de arrebató místico o de las musas, sino algo dentro de nuestras propias facultades. Esta aclaración es importante porque plantea que la intuición en la *RSA* a través del arte no es un caso privilegiado, como Bergson sostuvo<sup>497</sup>, sino que es posible para cualquiera que se detenga y contemple: “de hecho, sería fácil mostrar que, cuanto más preocupados estamos en vivir, menos proclives estamos a contemplar, y que las necesidades de la acción tienden a limitar el campo de la visión<sup>498</sup>”. O, como dice Levinas, este proceso se realiza cuando “la conciencia, paralizada en su libertad, juega, toda absorta en ese juego<sup>499</sup>”. Además:

Podría llevar a creer que la contemplación es el momento final del élan vital y, como tal, que la inacción es el modo privilegiado de una producción diferente de subjetividad. Ciertamente, el capitalismo alienta y extrae excedentes de una productividad sin fin y, en este sentido, una cierta relajación en el esquema sensorio-motor (y el sueño concomitante) trabaja para trastornar una perspectiva utilitaria<sup>500</sup>.

Sucede así por un motivo elemental y de mucho peso para esta tesis, pues implica el puente entre lo sensible y afectivo y es lo que Levinas explica sobre la presencia del sujeto entre las cosas. Una observación que tiene una relación muy estrecha con la idea de Bergson del cuerpo como imagen:

Sería más justo hablar de interés, que de desinterés a propósito de la imagen. La imagen es interesante, sin ningún espíritu de utilidad, en el sentido de "atrayerente". En un sentido etimológico, diríamos ser entre las cosas, que, sin embargo, no deberían tener sino rango de objetos. "Entre las cosas", diferente del "ser-en-el-mundo" heideggeriano, ello constituye lo patético del mundo imaginario del sueño. El sujeto está entre las cosas, no solamente por su espesor de ser que exige un "aquí", un "alguna parte" y conserva su libertad. El sujeto está entre las cosas como cosa, como haciendo parte del espectáculo, exterior a sí mismo. Sin embargo, con una exterioridad que no es la de un cuerpo, puesto que el dolor de este yo-actor, soy yo-espectador quien lo siente, sin que ello sea por compasión. Exterioridad de lo íntimo<sup>501</sup>.

En primer lugar, estas palabras de Levinas coinciden con lo que antes se propuso sobre la utilidad, que es la actitud que nos separa de la realidad al considerarla herramienta. La imagen de Levinas nos ayuda

---

<sup>497</sup> *PM*, p. 1373.

<sup>498</sup> *Ibid.* 1372.

<sup>499</sup> Levinas, p. 48.

<sup>500</sup> O' Sullivan, p. 179.

<sup>501</sup> Levinas, p. 49.

a reconocernos como parte de esas cosas que nos parecían antes ajenas y la atracción se logra por el estado de contemplación donde la sensibilidad se realiza, esa que no distingue el fin y el inicio de cada repique del reloj, sino que lo experimenta como una melodía. Si la experimentamos como tal es porque no estamos ante una percepción superficial desde los sentidos, sino ante el movimiento interior (nuestra vida afectiva —lo patético mencionado por Levinas— que nos permite compadecer<sup>502</sup>) que sigue el del exterior. Si se recuerda, esto es posible porque justo así procede la intuición; nos arroja desde lo más profundo de nuestra intimidad, una vez reconocida nuestra duración interna, hacia la duración exterior. Por eso formamos parte del espectáculo, como dice Levinas.

Por lo explicado es que se puede decir que el estado de éxtasis no se debe al influjo de agentes superiores e incomprensibles, es el resultado de la manifestación de nuestra vida afectiva que está tan conectada con nuestro cuerpo. Sucede porque, así como Bergson planteó al cerebro como puente entre la conciencia y el exterior<sup>503</sup>, nuestro cuerpo podría entenderse como un puente de nuestra afectividad con la duración que nos rodea (con la diferencia de que ese cuerpo entero padece desde su superficie hasta sus entrañas). La posición del arte en esto es que logra que reconozcamos la afectividad que somos al resaltar la materia externa y ponerla en contacto con la materia que es nuestra propia carne. Por eso no hablamos de una simple agitación de los sentidos, como si ellos fueran independientes a nosotros mismos y exteriores a nuestra vida psíquica. La *RSA* ocurre porque nuestra vida interior se reconoce en la materia: recuperada y resaltada por el artista nos hace “distinguir en la realidad lo que él mismo ha visto ahí<sup>504</sup>”, por eso “el cuadro no nos conduce más allá de la realidad dada, sino, en cierto modo, más acá. Es símbolo al revés<sup>505</sup>”.

---

<sup>502</sup> La *RSA* a través de la experiencia compartida, que, según casos como el de Cruz Villegas, puede ocurrir en la pieza artística.

<sup>503</sup> *V. MM*, p. 164.

<sup>504</sup> *PM*, p. 1371.

<sup>505</sup> Levinas p. 54.

El ya mencionado Olafur Eliasson tiene, deliberadamente, esta búsqueda. Él, con *The Weather Project*<sup>506</sup>, hace de una *instalación*<sup>507</sup> una continuidad y lo logra con la estancia física del público que es movido sensiblemente por el uso de la luz. La obra de Eliasson rompe la distancia entre nosotros y la realidad, ya no sólo desde la materia, sino al hacernos parte de un espacio construido con fines estéticos. La obra de arte se convierte en punto de reunión entre sujeto y materia, sí, pero también entre sujetos que comienzan a compenetrarse. Lo hacen al compartir el espacio, uno que, al impactar los sentidos, mueve todo nuestro *sentir*, con lo cual se reúne el cuerpo y la vida interior (pues, como puede verse en el anexo, nuestra historia individual se involucra a través de la interpretación y las acciones que realizamos en el lugar).

Fernanda Torres, quien fue mencionada antes tiene una búsqueda similar pero enfocada en el reconocimiento del sujeto con su espacio, familiarizarse con él. Del mismo modo sucede en el proyecto anual *Patio. Encuentro de Intervenciones Efímeras* en la ciudad de Puebla, pero en lugar de llevar lo cotidiano al arte se lleva el arte a lo cotidiano. En este proyecto se parte del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Puebla, principalmente del centro: las construcciones, con sus cualidades artísticas e históricas que hicieron que la UNESCO declarara a la ciudad patrimonio de la humanidad en 1987, se han vuelto parte del flujo cotidiano de la ciudad; por esa razón, *Patio. Encuentro de Intervenciones Efímeras* busca llevarnos al interior de las superficies que hemos comenzado a ignorar para que reconozcamos la intimidad y relevancia que guarda y que nos recibe:

El patio fue un elemento arquitectónico para otorgar iluminación y ventilación natural a la casa, espacio público y de tránsito dentro de un inmueble privado, así como lugar de celebraciones que forman parte de la construcción del tejido social y de la identidad poblana. Con el objetivo de revalorizar este elemento, surge *Patio. Encuentro de Intervenciones Efímeras*, un evento que incentiva el diálogo y el debate, no sólo en torno al patrimonio cultural, sino a su convivencia armónica con la arquitectura contemporánea<sup>508</sup>.

---

<sup>506</sup> V. anexo 10.

<sup>507</sup> En el sentido del género artístico.

<sup>508</sup> *Equipo Patio*, párr. 2.

De este modo no sólo vemos la obra sino también lo que la rodea, el lugar deja de ser un objeto más de lo funcional. En este proyecto resalta una instalación llamada “La búsqueda e interiorizar<sup>509</sup>”. Hay otros proyectos más que logran algo similar, así que a continuación se hacen algunas descripciones de ellos.

#### 2.5.4.3 DIFERENTES ACERCAMIENTOS ARTÍSTICOS PARA CREAR ESPACIOS DONDE COHABITAR

Hace algunos años, en 2009, Rafael Cauduro pintó en la Suprema Corte de Justicia unos murales llamados *Siete Crímenes más uno*. Ellos se han vuelto parte del espacio, son ya materia de él, a diferencia de la propuesta de *Patio. Encuentro de Intervenciones Efímeras* que son temporales y con materiales distintos a los del espacio.

Otro caso donde ya no sólo se presta atención al entorno, sino que se nos invita a habitarlo y cohabitar desde la materia es la práctica artística del ya antes mencionado Abraham Cruz Villegas. Él reutiliza materiales con los que construye espacios inspirados en la casa donde creció<sup>510</sup>. La obra de Cruz Villegas tiene un compromiso con la materia que busca la interacción social. Como en su obra *Hi, how are you, Gonzo?*, que son esculturas e instalaciones para no sólo contemplar sino para estar y hacer. Las personas pueden usar los objetos, sentarse a platicar y participar en las actividades que se realizan en ellos: “música, presentaciones, talleres, cocina, narración de cuentos, creación de arte, patineta y más<sup>511</sup>”. La acción pone a un lado su preferencia por la utilidad, al ser movida por la convivencia y el entretenimiento que facilita la creación de lazos sin protocolos, sistemas o intereses individuales. Lo logra porque el entorno deja de ser el de lo funcional, de modo que nuestra actividad

---

<sup>509</sup> Consistió en una serie de pinturas fragmentadas en diferentes mantas que colgaban con cierta disposición fuera del baño de un restaurante. Se buscó que el área dejara de ser un lugar de paso para una necesidad. Ya no se trató de un espacio más sino del patio que contemplamos y habitamos. Nuestra actividad centrada en lo vital (necesidad fisiológica) se transforma en experiencia estética y por un momento habitamos en y con el patio y él adquiere otro valor, porque se relaciona con nosotros y lo hace desde su materialidad y la *copresencia* (nosotros y el espacio).

<sup>510</sup> Ella fue construida con lo que había, pues no contaba su familia con recursos para conseguir materiales. Así se generó un lugar laberíntico, pero donde todo tenía una razón de ser. El mismo esquema siguen sus esculturas.

<sup>511</sup> The Contemporary Austin. “abraham cruz villegas - hi, how are you, gonzo?”. *Kurimanzutto*, marzo 30 - julio 14, 2019. [www.kurimanzutto.com/es/noticias/abraham-cruzvillegas-hi-how-are-you-gonzo](http://www.kurimanzutto.com/es/noticias/abraham-cruzvillegas-hi-how-are-you-gonzo)

acelerada se retira y el tiempo de cada persona se reúne con el de los demás y confluyen. Entonces, simplemente convivimos, y cuando hacemos eso, nuestra vida afectiva se manifiesta.

En casos como el de Cruz Villegas u Eliasson, el arte deja de ser un objeto al que se atiende para ser un entorno donde se convive. Por eso es posible una relación que lleve a la compenetración, pues la pieza artística nos ayuda a cohabitar. Pero esto no sólo es posible a través de las artes plásticas. En la literatura, la experiencia de la continuidad por medio de la materia y que ella permita el contacto entre lo externo y lo interno, se da por medio del discurso que se construye con la materia que son las palabras. Por ejemplo, en el inicio de *Por el camino de Swann*, no sólo se reúne el interior del personaje con el espacio que lo rodea, de modo que se conjugan la duración interna con la externa, sino que el lector sigue esa misma amalgama por medio de la construcción particular de la narrativa que distingue a Proust<sup>512</sup>:

Desde hace mucho tiempo, me acuesto temprano. A veces, tan pronto como mi vela se apagaba, mis ojos se cerraban tan rápido que no tenía tiempo de decirme a mí mismo: "Me estoy quedando dormido". Y, media hora después, me despertaba el pensamiento de que era hora de ir a dormir. Quería dejar el volumen que creía tener aún en mis manos y apagar mi luz. Mientras dormía no me había detenido a hacer reflexiones sobre lo que acababa de leer, pero estas reflexiones habían tomado un giro bastante particular; me parecía que yo mismo era de lo que trataba el libro: una iglesia, un cuarteto, la rivalidad entre Francisco I y Carlos V. Esta creencia sobrevivió unos segundos cuando me desperté; no escandalizó mi razón, pero pesó como una balanza en mis ojos e impidió que se dieran cuenta de que el candelabro ya no estaba encendido<sup>513</sup>.

Pero este es un caso que forma parte ya de la tradición, además de que la influencia de Bergson en Proust es algo comentado dada la cercanía personal entre ellos. Sin embargo, en propuestas más recientes hay búsquedas de este tipo, y que incluso pretenden ir más lejos, pues ya no sólo exploran a nivel de los referentes que se hacen por medio del discurso, sino en el discurso mismo como objeto. Sucede así en *Alfabet* de Inger Christensen donde se pretende que experimentemos la reconstrucción

---

<sup>512</sup> Incluso Pilkington dedicó una sección de su tesis doctoral a analizar y comentar a Proust en relación a el interés de Bergson en su manejo del lenguaje, pues siempre le maravilló que novelistas superaran la opacidad natural del lenguaje y transmitieran "la frescura y complejidad de la experiencia" (Pilkington, p. 159).

<sup>513</sup> Proust, Marcel. "Du Côté de Chez Swann". *The project Gutenberg*, liberado en mayo de 2001.

del mundo por medio del lenguaje al crear un discurso móvil. Christensen lo hace al generar los versos conforme a la sucesión de Fibonacci y la propuesta de la cábala de la formación del universo a través del aletaje. Por un lado, se logra un tono hipnótico debido a las epíforas, aliteraciones, repeticiones sintácticas y el ritmo que crea la sucesión de Fibonacci; por el otro, estamos ante una construcción material del lenguaje.

Aún más reciente, tenemos al proyecto *Alces, Reykyavik* de Daniel Bencomo<sup>514</sup> donde la experiencia de vivir se hace materia con el encuentro de las palabras. La conjugación de ellas, más que un sentido en el texto, busca la experiencia de cohabitar en un espacio a través de la exploración del material lingüístico. Es decir, no se trata de una reconstrucción de una experiencia a través de cierta representación, sino de que el propio material sea esa experiencia para llegar al vivir *en y con*. Puede ocurrir así, porque la relación no es desde las superficies y la distancia (como sucede con el signo) sino desde la correspondencia sintáctica, semántica y de las propiedades materiales del discurso. Ellas son las que potencian la reacción sensible, que, nutrida por el sentido y el espacio que busca crearse, involucran la vida interior de cada habitante y llaman a nuestra propia afectividad. Desde el lenguaje se habita, y se crean lazos (*créer des liens* como diría Exupéry) para llegar al interior del otro y hacernos prójimo.

Todos estos ejemplos y los que se han mencionado a lo largo de la tesis nos dicen que nuestro contacto con la realidad inicia con una consciencia henchida por lo sensible gracias a una materia que, como ya no es lo que debe ser, se vacía de utilidad, deja de ser herramienta para volverse *contemplación*. Lo que no rodea vuelve a ser familiar, por lo que dejamos de percibir apariencias (con las que fabricamos representaciones parciales y, con ello, nuestros juicios, que dan paso a un conocimiento relativo). Como la materia es atravesada por el impulso vital, la contemplación lleva a

---

<sup>514</sup> El texto se construye con la emulación de vivir en un conjunto habitacional. Cada fragmento del texto corresponde a una habitación del edificio y la vida íntima de quienes habitan cada espacio. Hay diferentes rutas de lectura, y esto hace que se generen diferentes relaciones de sentido a partir de experiencias individuales de los habitantes (V. Bencomo, Daniel. *Alces, Reykyavik*. Ciudad de México: Libros Magenta, 2014).

una percepción activa; no obstante, para que sea posible es necesario asombro y humildad, que son elementos de la intuición. Por eso, más que un método es una actitud cuyo camino no es someter sino comprender: es Adam en y con el resto de la vida y lo vivo, para cultivarlo y guardarlo<sup>515</sup>, acciones a las que conduce la simpatía. Ella, se reitera, es conocer desde "la vibración interna, palpitación en sí y para sí misma<sup>516</sup>". Cuando el conocimiento se genera de esta manera, se *comprende*, porque hay un lazo con cualquier manifestación del flujo de lo real. Sucede así porque el tiempo es "menos separación que reunión y unión<sup>517</sup>". Tanto él como el espacio, aunque suelen separarse, forman la realidad en su ser dado, uno que se mueve y que se vive, porque es duración.

Tocar la duración al reconocer la profundidad de la materia puede entenderse con un caso de la fotografía. Con el uso, por ejemplo, de un lente macro, pueden verse ambientes que pasan desapercibidos, pues están simplemente fuera de nuestra vista, como es el caso de la cotidianeidad de la vida en pequeñas dimensiones, manifiesta, por nombrar algo específico, en los insectos (es como el caso de Rembrandt que se mencionó antes: se ven detalles y una historia, pero la diferencia es que en este caso de la cámara lo que se ve son seres vivos y, al atender a ellos, llegamos a percibir con atención su entorno al que nosotros también pertenecemos). A través de un lente macro, la constitución física y fisiológica de ellos se manifiesta minuciosamente. Pero la atención va más allá de la superficie, pues con el tiempo que se requiere para tener la mejor toma (entre más manual sea la cámara, el proceso se demora y esto lleva a pensar en la relación de nuestro cuerpo con el mundo<sup>518</sup>: el cuerpo como imagen, toca otra imagen que es la cámara, con la que presta atención a la imagen que son los insectos.) se aparece el mundo del insecto, sus movimientos, la relación con su entorno, su día a día. Abandonamos nuestra actividad humana para contemplar la de la vida en su pequeñez, que, podría decirse, es otro tiempo, otra duración. Después viene la frecuencia que lleva a la compenetración. Entre

---

<sup>515</sup> Gen. 2:15.

<sup>516</sup> Wahl, *Tratado de metafísica*, p. 263.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>518</sup> Reflexión fundamental de Michel Henry.

mayor sea el tiempo dedicado a fotografiar a ese mundo (aunque puede ser cualquier otro y sucedería lo mismo), mayor asombro hay al darse cuenta de sus maneras de relacionarse y habitar. Uno comienza a conocer sus actividades, aprecia el detalle de la materia que es cada insecto como cuerpo y se da cuenta de las diferencias (nuevamente, la imagen que es nuestro cuerpo reconoce al resto de imágenes). Esto puede llevar a preguntarnos por lo que estamos viendo y entonces buscar cómo hemos nombrado a cada variación. Aprendemos que hay características y cualidades específicas según lo que llamamos *especie* y funciones en cada una, que están involucradas en la preservación del entorno vivo, como el caso de una cochinilla. Ahí es donde nos conectamos: dejamos nuestra posición de altura ilusoria y nos *humillamos*<sup>519</sup>, porque volvemos a tocar la tierra que somos como Adam<sup>520</sup>. El entorno vivo al que tanto aporta, por ejemplo, la cochinilla, es también nuestro entorno vivo, y como nuestros afanes se han desvanecido ante la paciencia que requiere una toma llena de expresión y plasticidad, la duración de ese mundo logra ser nuestra duración.

Por eso, a través de la propuesta de esta otra forma de conocimiento que Bergson nombró, no impositivamente, *intuición*, es posible “ver todas las cosas *sub specie durationis*: inmediatamente el agarrotado se relaja, el adormecido despierta, el muerto resucita en nuestra galvanizada percepción<sup>521</sup>”. Este conocer por ser parte de algo que se mueve y dura, este “movimiento es la metafísica misma<sup>522</sup>”, una que “se simplifica para acercarnos a la vida<sup>523</sup>”.

## CONCLUSIONES

Lo que se ha compartido es el fruto de algo muy natural y franco: vivir. Por eso, un método decodificador y sistémico con pretensiones totalizadoras ni siquiera se presentó como opción para

---

<sup>519</sup> Con lo que implica su etimología: humus.

<sup>520</sup> Se había comentado, como señaló Moses ben Maimon, que Adam coincide etimológicamente con dam דם (sangre) y adamá אדמה (tierra).

<sup>521</sup> *PM*, p. 1365.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 1419.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 1345.

entender lo que acontecía, sino que, más bien, a lo largo del desarrollo de esta tesis (que no implica sólo su escritura) hubo encuentros con lo que se planteaba. Dichos encuentros ocurrieron a través de exploraciones en contenidos, prácticas, enfoques teóricos y problemas. Esa manera de proceder fue una búsqueda consagrada que pidió largas pausas para atender al movimiento, la transformación y los intercambios que sólo se presencian tras resistir las tormentas del tiempo. El resultado fue una impresión de la realidad que no podía traducirse: se sabía, se entendía, pero no estaba en el lenguaje. Entonces apareció una pregunta: “¿cómo manipulando signos fabricamos realidad?”. Como si la marea nos devolviera los objetos tras sobrevivir a un naufragio, llegó Bergson y lo que estaba en el pensamiento se hizo asible.

En el andar se fueron haciendo caminos y finalmente se dejaron ver dos, entrelazados, incluso fundidos, además de extensos y llenos de particularidades. Sin embargo, ayudaron a marcar las líneas de este texto que, por estar hecho de lenguaje, requiere de límites y secuencialidad. El resultado son las dos partes fundamentales en las que se armó esta propuesta y de las que ahora se dan algunas conclusiones.

#### **SOBRE EL CONOCIMIENTO Y LOS SIGNOS**

En primer lugar, se habló sobre el conocimiento, de la forma tan específica que tenemos para conocer y cómo ella se opone a la realidad. Al revisar esto se puede concluir que nuestro conocimiento a través de la fragmentación, ordenamiento y representación sí parece ser lo que nos caracteriza como seres humanos. Además de que lo distinguen dos procedimientos: la abstracción y lo que Bergson llamó análisis. Ellos son los que dan paso al *signo* y a las estructuras que no sólo se usa en la ciencia o algún acto deliberado de construcción de sistemas de conocimiento, sino también en casos habituales de nuestra vida y hasta en la manera en que nos conocemos a nosotros mismos. Por eso, parece que el conocimiento por *signos*, análisis y espacial (usando los términos de Bergson) parece ser la manera en

que está constituida nuestra naturaleza intelectual y por eso la privilegiamos. Quizá haber notado esta manera en que conocemos, es una de las observaciones más sobresalientes de Bergson junto con el hecho de que se opone a la naturaleza de la realidad.

Se dijo que el procedimiento de nuestra manera de conocer se da en los casos más habituales y no sólo en la ciencia, y es porque las características del signo no se realizan solamente en letras, números o conceptos, sino en el lenguaje como el sistema que es. Eso quiere decir que hacemos una representación simbólica de la realidad en la que terminamos alojándonos. Con esa representación e inmovilización hemos construido nuestras estructuras que han dado paso a la realidad humana (que de algún modo terminamos tomando como si fuese la propia realidad): lo político, social, económico, jurídico, etc. Desde la antigüedad, cada institución creada, cada forma de organizarnos que nos ha permitido trabajar en comunidades, encontrar sentido y tener una historia, todo ello son estructuras fabricadas con *signos*. Esto es porque nuestra forma de conocimiento, con su cuantificación y ordenamiento, nos ayuda a hacerle frente a la conciencia de nuestra finitud y a nuestra vulnerabilidad ante el movimiento de la vida, evidente en el entorno natural.

Nuestras estructuras y *signos* nos dan estabilidad y sentido en algo, que a simple vista parece devastador y con un final terrible. Ese es el valor más grande del *signo* y las estructuras que fabricamos con él. El problema ha sido esperar o forzar a que esas estructuras sean el sentido último, e incluso real. Eso no significa que el conocimiento desde el signo sea inválido, de hecho, tiene mucho valor para nuestra supervivencia, pero debemos ser conscientes que sólo son parámetros y la realidad no está obligada a seguirlos. Sin embargo, terminamos situando a nuestras estructuras por encima de la realidad, pues nos parecen más confiables, aunque eventos del mundo natural<sup>524</sup> constantemente nos han mostrado que no es así, sino que nuestras estructuras rápidamente se quiebran, son poco resistentes

---

<sup>524</sup> Catástrofes naturales, enfermedades y nuestro propio deterioro físico y psíquico.

a la volatilidad y movimiento de la vida. Por negar los procesos que resultan de esto y la lucha por frenarlos y vencerlos, hemos dado paso a una devastación de nuestro entorno en diferentes sentidos.

Es cierto que los aportes del proceder tan característico del entendimiento han permitido el desarrollo de las ciencias y tecnología, con todos sus beneficios tangibles que podrían mencionarse; pero, sin el conocer que comprende, que valora, que simpatiza, los resultados de esas actividades hacia la vida, las relaciones y los seres también han corroído a la realidad y nuestra relación con ella. Eso es innegable y mucho puede decirse sobre ello.

Finalmente, la separación del conocimiento en formas, la distinción entre cualidad y cantidad y la búsqueda por lo inmóvil nos han sacado de la *duración* y sin ella, no es posible lograr un conocimiento que favorezca la preservación de la vida. Para ello necesitamos reformular nuestra posición y relación con la realidad y las maneras en que la pretendemos conocer, una de ellas es por medio del arte donde la intuición ve la profundidad de la realidad, además de que crea y es necesaria para que el receptor penetre en lo que se mueve en la materia.

Antes de abordar lo referente al arte, se habla del otro aporte también sustancial de Bergson, que es el de haber retomado la antigua propuesta de una realidad móvil. Según su revisión del sistema de la filosofía, ha habido una inclinación por tratar de construir conocimiento desde las propuestas eleáticas. Ellas implican la noción de una realidad divisible que busca unidades inmóviles y absolutas que puedan funcionar como punto de partida para explicar toda la realidad o hasta controlarla. Estas propuestas, como bien se dio cuenta Bergson, han estado presentes no sólo en la filosofía (con las propuestas de la metafísica) sino también en la ciencia, y persisten hoy en día, como sucede en la mencionada *Teoría del todo*. Aunque los descubrimientos de la física y química actuales, junto con el avance de la biología, han ayudado a demostrar la idea de Bergson de una realidad heterogénea, en movimiento y no predecible; aún así, se continúa la búsqueda por lo absoluto. Además de todo esto, en

casos como el sistema económico que hoy domina, se nota que esta forma de conocimiento también influye en la manera en que nos organizamos y relacionamos entre nosotros y la realidad.

#### **SOBRE EL CONOCIMIENTO Y EL ARTE**

En segundo lugar, en esta tesis se desarrolló una comprensión del conocimiento de lo sensible y afectivo como alternativa al modelo de conocimiento dominante. El valor de esto es hacer notar la profundidad de la realidad y que la vida no se trata de fines, sino que es un proceso cuyo valor y desarrollo está en la creación de vínculos. Esos vínculos se establecen desde la materia, porque no es simplemente una masa sólida perecedera, sino que en ella se encuentra algo más, lo que Bergson llamó *impulso vital*. Esto implica muchas cosas: que el deterioro no significa fin, sino transformación; que el cuerpo no es superficie, sino realización de posibilidades; que un conocimiento más sensible permite una vida más comprometida. Si lo que buscamos es sobrevivir, no hay una manera más eficaz que cohabitando y ese es el conocimiento al que debemos aspirar; es decir que no conviene seguir conociendo con miras al dominio y al control, sino para saber vivir en y con lo que se encuentra en este mundo como resultado del proceso creador de la vida. Además, lo afectivo y sensible nos da una experiencia de la realidad que produce un conocimiento específico. Para demostrar esto se acudió al arte, no sólo porque sirviera como ejemplo eficaz, sino porque en él se realiza la *intuición*. Mas, para llegar a ello antes debe recordarse la perspectiva de Bergson sobre el arte.

#### ***SOBRE BERGSON Y EL ARTE***

Como bien lo plantea Paul Atkinson, en Bergson no hay una teoría ni crítica del arte, porque incluso Bergson no presenta un sistema desarrollado minuciosamente ya que hacerlo sería contrario a su pensamiento. Si en su misma propuesta no hay algo sistemático, sino que gira en torno a la misma idea como una variación melódica, ¿cómo podríamos encontrar una propuesta sólida sobre el arte o la estética? Es por eso que Atkinson recuerda la postura de Marcel sobre Bergson:

Gabriel Marcel argumenta que cualquiera que intente derivar un sistema de la filosofía de Bergson, en realidad negaría el enfoque del filósofo [...] Esto presenta una serie de dificultades a la hora de abordar su obra. En términos de un campo particular de la filosofía, en este caso la estética y la filosofía del arte, porque no hay un texto singular que reúna sus pensamientos en el campo. Una teoría de la estética sólo se puede recoger a través de sus diversos comentarios sobre la relación entre el arte, la vida e intuición, sino también a través de sus muchas afirmaciones sobre la relación entre la percepción y el tiempo<sup>525</sup>.

Conforme a lo que se expuso en la primera parte de esta tesis, el sistema se construye con la organización de signos, es una estructura compleja de ellos. Por eso, decir que Bergson hizo un sistema, en este sentido, es contrario a su idea de la *intuición* y la *duración*, pues la naturaleza de ellas es contraria a la del signo. Por eso Marcel dice que el sistema niega el enfoque de Bergson y por ello es también contradictorio tratar de sistematizarlo. Pero, lo fundamental es que el enfoque de Bergson relaciona a la vida con el arte y la intuición y eso es lo mismo que motivó a esta tesis. Así, aunque Bergson no desarrolló una teoría del arte, él está presente desde los ejemplos a los que Bergson acude, su idea del artista como un distraído y principalmente, una importante mención que aparece en *R* sobre la visión que Bergson tenía del arte. Curiosamente, la única grabación de audio de Bergson que al parecer existe es sobre este tema. Ahí dice que:

¿Cuál es el objeto del arte? Si la realidad golpeara directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiéramos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, creo que de nada serviría el arte o, mejor dicho, que todos seríamos artistas, pues nuestras almas vibrarían entonces continuamente en unísono con la naturaleza.

Nuestros ojos, ayudados por nuestra memoria, recortarían en el espacio y fijarían en el tiempo imágenes inimitables. Nuestra mirada captaría al pasar, esculpidos en el mármol vivo del cuerpo humano, fragmentos de estatuas tan bellas como las de la estatuaria antigua. Oiríamos cantar en el fondo de nuestras almas, como música a veces alegre, más a menudo quejumbrosa, siempre original, la melodía ininterrumpida de nuestra vida interior. Todo esto está a nuestro alrededor, todo esto está dentro de nosotros y, sin embargo, nada de esto es claramente percibido por nosotros. Entre la naturaleza y nosotros, ¿qué digo? entre nosotros y nuestra propia conciencia, se interpone un velo, un velo espeso para los hombres comunes, un velo ligero, casi transparente, para el artista y el poeta<sup>526</sup>.

Es clara la postura de Bergson sobre el arte: nos pone en contacto directo con la vida y con nosotros mismos (nuestra duración interna y la del resto de la vida). Eso es lo que, fundamentalmente, se

---

<sup>525</sup> Atkinson, p. 4.

<sup>526</sup> *R*, p. 458.

propuso en esta tesis a través de la idea de la *contemplación* a modo de los artistas, que miran a profundidad, prestan atención a la vida (con Karl Ove Knausgård como uno de los ejemplos más evidentes) de manera que se “active” la *intuición* y nuestra *duración* se mueva en simpatía con la duración exterior. Todo esto a partir del contacto con la materia (las imágenes), desde la imagen que es nuestro cuerpo.

El énfasis sobre esta relación entre vida y arte no es planteamiento de esta tesis, pues Lorand, en la misma línea que Atkinson, dijo que:

Henri Bergson no presentó una teoría sistemática del arte, ni dedicó una discusión completa y separada al arte. Sin embargo, la concepción del arte de Bergson no solo juega un papel importante en su propia filosofía, sino que también contribuye significativamente a la comprensión de la naturaleza paradójica del arte... Se puede decir que en la filosofía de Bergson el arte no es la pregunta, es la respuesta<sup>527</sup>.

La idea con la que termina este párrafo es fundamental para entender por qué no hay una teoría del arte y por qué Bergson acudió tantas veces a él para explicar sus conceptos: el arte no es el objeto de estudio, es el camino. Pero el que sea camino no significa que estemos obligados a recorrerlo, ni que el arte tenga la intención u objetivo de llevarnos a la *duración*. Esto porque, en primer lugar, darle un propósito al arte corre el riesgo de hacer de él una herramienta y, con ello, pretender que sea útil. El arte, más que una herramienta, es un impulso que nace de nuestra propio estar en el mundo, de ser movido por él, de que nuestra *duración* interna perciba su correspondencia con el exterior. En segundo lugar, porque hay otras formas de conocer la *duración*. Sabemos que para Bergson el sistema de conocimiento de la filosofía es la *intuición*, esto no se niega, pero se añade que los procesos artísticos son de ayuda para lograr el ejercicio de ella.

Como se llegó a mencionar en la tesis, para Bergson, los artistas son unos privilegiados, pues pueden descender el velo que nos impide, habitualmente, entrar en contacto con la *duración*. Esto

---

<sup>527</sup> Lorand, p. 400.

implica dos asuntos: considerar si sólo en los artistas es un privilegio y, por otro lado, tener claro lo que resulta de entrar en contacto con la *duración*. Vayamos en orden.

Aunque Bergson creyó que lograr la *intuición* por medio del arte era un privilegio de pocos, en la presente investigación, se ha querido defender una postura diferente, y es que el ejercicio de la *intuición* por medio del arte es más accesible de lo que Bergson creyó, simplemente por el hecho del papel de la materia en el proceso artístico. Así hemos notado que la realidad no es una cosa superficial y homogénea, sino lo opuesto: profunda y heterogénea, como nosotros mismos según nos muestra la vida psíquica.

En realidad, lo que hace que la intuición se “active” en los procesos artísticos es la tan mencionada *contemplación para cohabitar*. Es decir, cualquiera que atienda a la vida, que se desafíe un momento de la utilidad y preste atención, puede tener una experiencia sensible y afectiva. Ella parte de la materia, el contacto con ella desde los sentidos, y se dirige al interior del sujeto, por medio de la identificación de nuestra afectividad.

Esto explica el lugar común de entender al arte como “expresión de sentimientos” o que cierto público busque eso al estar ante una pieza artística. Sin embargo, también es cierto que conocer las “reglas del juego” es de ayuda, pues hay cierta intelección en el proceso artístico. No es producto de la inspiración sino del conocimiento de la tradición, las tendencias actuales, el uso de materiales y de tomar decisiones según las mismas pautas que establece el proceso (como se explicó en la tesis, el objetivo suele ser modificado en el proceso según el armado de la pieza artística).

Además, la intelección también está en prestar atención a la vida, porque implica una plenitud de la consciencia y eso da paso a buscar la comprensión del proceso y la pieza. Aunque debe recordarse que no siempre se puede lograr la intelección como estamos habituados a comprenderla, porque, como se explicó a través de Mullarkey, no todo el conocimiento es decible, a veces es un gesto. Por eso mismo planteó que no todo el conocimiento puede ser logrado desde la filosofía, según la manera en

que ella lo ha buscado tradicionalmente, ni por la ciencia. Entonces, el arte sí es una manera de conocer, pero, una vez más, no tiene ese fin, pues imponérselo es hacer del arte un *signo*.

El arte da conocimiento de la realidad, pero lo hace inesperadamente por la manera en que procede, no está obligado a hacerlo ni se le debe obligar, pues lo sustancial en él es que es libre (recuérdese que la libertad fue la preocupación central de Bergson). El arte, al no tener una función, en el sentido de ser útil, no es un *deber ser*; por eso se conecta con la realidad y nos ayuda a situarnos en ella. Es un resultado propio de su naturaleza, por eso es tan amplia y no definible, por eso su discurso cambia y no se limita a un material o plataforma. Es como si en el proceso artístico se dejara ver el *impulso vital* que nos atraviesa, pues se explora con la materia para abrir las posibilidades de creación.

Aunque el arte hace uso de los símbolos, lo hace para acercarnos a la realidad; como decía Levinas, es un símbolo invertido. Nos acerca, porque se funda en cuerpos que tocan al nuestro externa e internamente (esto sucede en casos como hoy, donde el discurso tiene tanto peso en el proceso artístico). Así nos reconocemos, convivimos y, como resultado, cohabitamos. Pero esto es también responsabilidad de cada uno, no es que el arte quiera o deba hacerlo posible. A quien se rehúsa a entrar en las reglas del juego del arte, a veces por decisión, pero también por los afanes de nuestra supervivencia, queda adormecido y ni el arte ni la filosofía o alguna otra forma de conocimiento logrará desadormecer nuestra atención a la vida.

En realidad, lo que genera un problema es hacer del arte un *signo*, esto significa pensar que siempre debe ser igual. Ese es quizá uno de los problemas con la recepción del arte contemporáneo, pues aún se pretende ver con los ojos “clásicos”. Esto sucede por inmovilizar al arte, que sigue el movimiento de la propia historia humana y sus necesidades. Pero si queremos que sea igual, bajo los mismos parámetros, características y modos, estamos pensando desde la inmovilidad y como resultado hacemos del arte un *signo* y un sistema. Esta es la razón por la que los estilos y corrientes artísticas se agotan, porque se vuelven en cierto tipo de, por nombrarlo de alguna manera, fórmulas. El arte se nutre

de la exploración de los materiales, como lo hace el *impulso vital*. De esta forma, trata de vencer los límites que le impone la materia para realizar posibilidades. Si las búsquedas del artista se mantienen bajo los mismos parámetros, el arte deja de ser un proceso y, entonces, se vuelve un objeto<sup>528</sup>; y los objetos entendidos como sólidos no nos dejan sentir la *duración*. Esto se logra desde la relación sensible y afectiva y con ello abordo el otro asunto mencionado al iniciar esta sección: lo que resulta de entrar en contacto con la *duración*.

Entrar en contacto con la *duración* implica un conocimiento absoluto y no relativo, usando los términos de Bergson. Es absoluto porque no llegamos a la duración desde representaciones sino desde una duración por sí misma, la de nuestro interior. Al hacerlo estamos ante otra manera de entender al conocimiento y es como *RSA*.

#### ***SOBRE EL CONOCIMIENTO COMO RELACIÓN SENSIBLE Y AFECTIVA***

A lo largo de la segunda parte de la tesis se buscó desarrollar la relación entre lo sensible y afectivo desde la idea la vida psíquica y las imágenes, según las define Bergson en *MM*. Aunque no hay un énfasis en una teoría de la afectividad, los ejemplos de Bergson para hablar de la vida interior acuden a la mención de las afecciones. Ello manifiesta una valoración del peso de la vida afectiva en la constitución de nosotros como parte de la realidad. Sin embargo, Bergson no desarrolla esto (y conviene hacerlo). A pesar de ello, no impide muchas de las reflexiones que se han hecho en esta tesis, comenzando con la íntima relación entre lo sensible y lo afectivo. Por eso, se expone a continuación la síntesis de cómo se abordó esta relación.

---

<sup>528</sup> En la poesía, la presencia de esta sistematización está en el uso de la rima, la cual se ha desgastado, dado que su presencia durante siglos agotó las posibilidades, y es difícil no caer en combinaciones que ya se usaron mucho a lo largo de la historia. También hay un agotamiento en el tono, léxico e imágenes. Las búsquedas en México de autores como Luis Eduardo García, Inti García Santamaría, Diana Garza Islas y el ya mencionado Daniel Bencomo han tratado de salir de estos estancamientos y crear nuevas relaciones al encontrar lo poético en el lenguaje y contextos más cercanos y jugando con aspectos sonoros y otros campos léxicos. También están búsquedas como las de Kenneth Goldsmith, Cristina Rivera Garza o Anne Carson quienes rompen con la idea del discurso poético para encontrar la poesía en otras formas discursivas. Como dijo Xiltalitl Rodríguez en *Poesía y desempleo*: la poesía está en todas partes y, como creyó Ezra Pound, el poeta debe estar en movimiento.

En primer lugar, se pretendió plantear que la dimensión sensible no es meramente la percepción insuficiente desde sentidos finitos que son incapaces de darnos un conocimiento absoluto. Al mencionar los comentarios de Lorena Rojas sobre la *aisthesis* en Protágoras, se entendió que no es que el conocimiento desde los sentidos sea inválido, sino que está limitado por la propia condición de nuestra finitud. Sin embargo, tiene un papel muy importante al comprenderlo desde la idea del cuerpo como imagen, según Bergson. Hay un primer reconocimiento e identificación con la realidad dado que somos una imagen (nuestro cuerpo lo es), como el resto de lo que percibimos; y a ese cuerpo, como la materia que es, lo atraviesa el *impulso vital*, así como al resto de la realidad. Además, es desde lo sensible que comienza la *contemplación* para *cohabitar* que no es más que la mencionada *hiperestesia* (palabra donde encontramos a la misma *aisthesis*). Esto involucra el proceso de *atención a la vida* (Levinas fue de ayuda para explicarla de otra manera).

La importancia de esta *contemplación* es que da paso a la *intuición* y ella nos lleva a nosotros mismos, donde nos damos cuenta que duramos y desplegamos esa duración hacia el exterior; entonces, se produce la *simpatía*.

El valor de la *simpatía* es una muy sencillo: nos ayuda a convivir para comprender (se dijo que ese comprender es como en un abrazo que pretende rodear totalmente y estrechar). Como la duración interna y externa coinciden, dado que son la misma naturaleza, la relación ya no es jerárquica y a la distancia, sino de proximidad y como iguales: carne con carne, primero, para luego ser duración con duración. Esto hace de la relación sensible y afectiva un conocimiento de lo que nos rodea como si se trata de nosotros mismos y por eso se hace *prójimo*. Al conocer de esta manera es posible cohabitar y con ello preservar a la vida como a nosotros mismos. Eso implica cambiar nuestras formas de relacionarnos.

Si el arte revela esta duración, se debe a que es una forma de conocimiento desde lo sensible y afectivo y, según lo expuesto, esa es una forma de mucho valor para nuestra manera de habitar el mundo. Las implicaciones de esto son amplias y manifiestan el alcance de la propuesta de Bergson.

Como pudo notarse, se buscaron ejemplos más allá de los habituales y cercanos a Bergson para mostrar el alcance de su filosofía, su vigencia. Propuestas artísticas que ocurrieron tiempo después de Bergson coinciden sustancialmente con su filosofía sin tener deliberadamente esa intención<sup>529</sup>, incluso sin que los artistas hayan manifestado un interés en reforzar alguna propuesta planteada desde la tradición filosófica en general (Knausgård es uno de ellos). Acudir a casos que coincidieran deliberadamente habría sido una salida fácil para sostener la propuesta. Sin embargo, ha de saberse que, como si se tratara de exposición selectiva, tan pronto se comenzó a considerar lo expuesto en esta tesis, los casos de proyectos artísticos donde lo expuesto se realiza, se encontraron frecuente y abundantemente. Es de este modo porque la propuesta de Bergson no está limitada por las vicisitudes, lo coyuntural y las ataduras ideológicas de un momento histórico, sino que resulta de una revisión crítica de la tradición, pero también de haber prestado atención a la vida y su comportamiento.

Lo dicho hace que la filosofía de Bergson pueda ser aplicada a diferentes problemáticas de la realidad tanto actuales como pasadas. Su propuesta se muestra eficaz para abordar problemas actuales de antropología, etnografía, educación, sociología, política, psicología y las discusiones y experiencias que han surgido por el énfasis en la productividad y acumulación de capital, el desarrollo de inteligencias artificiales y los metaversos y la manera de relacionarnos a través de las redes sociales. Incluso, ahora que se ha llegado al final, se atreve a decir hacia dónde apunta esta tesis: a hacer frente a los problemas y dinámicas de estas áreas y circunstancias, con el fundamento de que la experiencia cabal de la realidad implica un cuerpo, una emotividad y una consciencia de nuestra propia finitud y su

---

<sup>529</sup> La instalación es uno de los más evidentes, pero también hay resultados en lo que ha sucedido con el performance y la propuesta de *Uncreative Writing* del ya mencionado Kenneth Goldsmith,

relación con lo que existe. Negar estas dimensiones de la experiencia es el camino para destruir la constitución de la realidad y del ser. Lo que se ha propuesto es el primer paso para entrar en estos problemas, porque, como se dijo: la manera en que conocemos es la manera en que nos relacionamos.

## ANEXOS

### ANEXO 1: HACER SIGNOS

Un ejemplo del signo como protocolo son las expresiones para saludar (buenos días, tardes o noches). Se consideran más formas de cortesía que expresión sincera del deseo de bienestar. Por eso, si hay un error en la correspondencia entre el momento del día y la palabra que lo refiere, suele hacerse la corrección por parte del mismo hablante o quien recibe el saludo. La aclaración es irrelevante, porque la realidad no se verá afectada por el sustantivo; es decir, la tierra no cambiará ni un grado en su rotación según nuestras palabras. Sin embargo, hay una sensación de incomodidad, de inestabilidad cuando el nombre no corresponde a aquello que solemos atribuir. Esto es por nuestra dependencia a él como indicador de orden. A pesar de esta efectividad y la que tiene como elemento comunicativo se pone a un lado el deseo de bienestar que es lo que la frase significa. Es decir, no importa si es día o tarde, sino el interés en el prójimo y la comunicación con él. Desafortunadamente, la frase se ha vuelto un protocolo donde la atención está centrada en las palabras mismas y no su intención.

Un caso donde el signo configura a lo cultural es, por ejemplo, el matrimonio. Al entender, de manera breve, a este concepto como el acto de unión entre dos personas —sea por consentimiento mutuo o por intereses del grupo social al que pertenecen—, puede notarse que, en la práctica, hay elementos irrelevantes para ese vínculo. Ellos se deben a que el acto está inmerso en nuestra realidad humana que implica asuntos como lo legal, lo sagrado, lo psicológico, la organización social, etc. El enfoque o énfasis en alguna de estas áreas depende del grupo cultural en el que se realiza la acción y es acompañado por ritos, convenciones y elementos simbólicos que no determinan el valor y fuerza del vínculo. Sin embargo, se ha dado tanto peso a este conjunto de prácticas y normas que el no realizarlas puede desestabilizar al grupo social y hasta hacer que no lo considere como válido. Esto es porque

llegan a tener más importancia la estructura, el protocolo, los ritos y demás que el vínculo que busca representarse con el matrimonio.

## **ANEXO 2: ADAM Y LOS NOMBRES**

*Adam* llegó al huerto para *cuidar* de él y se esperaba que los animales fueran *su* apoyo. No cualquiera, no alguno, sino el que se acercara al sentir y sentirse como *él mismo*. El énfasis en el modo en el que habría de ser la ayuda —más como esperanza que como deber— se ciñe a la experiencia de lo que es un compañero: *convivir y compartir* hasta ir más allá de la avenencia; es decir, *créer de liens*, como diría Saint-Exupéry, para lograr la *compenetración* y con ello *comprensión*.

La palabra que aparece en la lengua original para describir lo que distingue a esta ayuda es *négued* (נָקַד). Esto es la oposición como complemento. La idea de opuesto nos remite a la palabra *contra*, que solemos entender como algo negativo donde los involucrados no se identifican. Sin embargo, en su origen, la palabra *con-tra* implica *junto*. Por este motivo, lo opuesto implica cercanía/proximidad. Oponerse es estar uno frente al otro, como uno mismo ante el espejo, (aunque quien se refleja no es ilusión sino alguien de carne y hueso).

Esta percepción tan íntima puede explicar por qué los animales no llegaron a ser la ayuda que se pretendía para *Adam*: él y ellos fueron extraños mutuamente y *Adam* no los sintió como prójimo sino como *eso* a la distancia. El texto lo hace saber, explícitamente, cuando dice: “Y llamó el ser humano nombres para todos los animales y para las aves de los cielos y a todo viviente del campo; mas para *Adam* no se halló ayuda adecuada”. Además, se acentúa la evidencia de esa distancia, al no decir nada más sobre la relación que hubo entre ambos después de que los animales fueran traídos ante *Adam* para que les diera un nombre.

El nombre identifica, reconoce, cataloga y ordena, pero es dado desde el exterior, no brota desde quien es nombrado, ni siquiera él lo decide. Además, nombrar es ver la huella, el fragmento

inmóvil del animal que anda, se detiene, olfatea, vive y cambia. Por eso, al parecer, no fue suficiente para que *Adam* tuviera un conocimiento de cada animal en su plenitud, para *entenderlo*. Se necesitaba de alguien a quien sintiera semejante, un prójimo y eso se logró con *ishah*.

Si se dijo *sentir* es por la imagen creada con la identidad de este opuesto necesario que es *ishah*. El énfasis que se hace al identificar a ambos seres como hueso de huesos y carne de carne es para resaltar una relación sensible y afectiva que permita la compenetración. Con esta figura se quiere insistir en la necesidad de que no exista una distancia entre nosotros y la vida, que no nos sea ajena, sino que se experimente como uno mismo. Así es posible el conocimiento pleno de la realidad, uno que no es para hacer uso y transformar sino para vivir *en y con*, para *cohabitar*.

Para Bergson ese conocimiento pleno requiere de una explicación que “se adhiere a su objeto: no hay vacío entre ellos, no hay intersticio donde otra explicación pueda caber igual de bien; ella sólo le conviene, él solo se presta a ella” Habla de una adherencia por la necesidad de que no persista la distancia que los signos han generado entre nosotros y la realidad, como pasó entre el nombre y el ser en el caso de *Adam*. Esto es por las características del signo.

### **ANEXO 3: EJERCICIOS DE DIBUJO AUTOMÁTICO**

Los ejercicios de dibujo automático de Tim Gula tienen como propósito hacer trazos sin detenerse, hacer correcciones o emitir juicios. La acción busca libertad, por lo que los movimientos no están predeterminados, sino que brotan y, conforme lo hacen, se crea la obra. Gula aprendió esto de Jean Giraud. La diferencia es que en el primero las formas no tienden a lo figurativo, sino que son abstractas y abundan las curvas, además de que utiliza lápiz, mientras que Giraud lo hace con acuarela. Eso es importante porque la materia influye en el tipo de trazo y eso involucra el proceso de simpatía con el flujo del objeto. Aunque Gula hace esto como ejercicio, en otros ilustradores como Jack Kirby y,

recientemente, Kim Jung Gi es parte de su proceso creativo, de manera que pueden hacer obras completas sin pausas y con esa libertad en los trazos.

Los ejercicios de Tim Gula tienen dos principios: buscar formas orgánicas y estar totalmente enfocado en el proceso de dibujo, sin ninguna otra distracción, como si uno lograra un vínculo entre la materia con la que se hace la obra, nuestro cuerpo y la consciencia (estar en y ser la duración). Esto es muy importante porque involucra la concentración de la que Bergson hablaba y también la diferencia entre los actos de creación artística y los de fines útiles.

#### **ANEXO 4: OLAFUR ELIASSON**

En 1993, Olafur Eliasson presentó *Beauty* que consiste en una cortina de agua (las gotas son tan finas que uno puede pasar entre ella con la seguridad de que sólo sentirá el rocío) en un espacio cuya única luz es la de un proyector que apunta hacia cierto punto de la cortina. Lo que uno puede ver es un arcoíris móvil en la cortina de agua. Esto sólo es posible por el conjunto de tres elementos: luz, nuestros ojos y un ángulo específico. Sin nuestra presencia, no hay obra, porque no aparece ningún arcoíris. Se cumple lo que Stephen Weil propuso en 1999 acerca de los museos: en lugar de ser sobre algo han de ser para alguien y eso, al parecer, ha sido sustancial en la creación artística desde nuestros inicios.

Pero la búsqueda de Eliasson no se limita a la materia más evidente, sino que nos lleva a ver aquella que más ignoramos, la que requiere de nuestra concentración, la que nos pide contemplar. Es el caso de *Room for one color* de 1997. La sencillez corresponde a la sutileza de lo que queremos hacer evidente y que, dada nuestra automatización, damos por sentado: la luz. Lo logra con un foco que ilumina sin que puedan percibirse colores. De esta forma todos los cuerpos se ven en escala de grises.

Originalmente se le sugirió a Eliasson poner una rosa en el centro del cuarto a la que las personas se acercaran, para que, al ponerle atención, notaran la ausencia de color (el museo no podía

concebir que la obra consistiera en un cuarto vacío iluminado con una luz peculiar). Eliasson dijo que no a la sugerencia, porque la obra sería sobre una rosa y no la luz; además, no pediría el mismo esfuerzo por parte del espectador para darse cuenta del fenómeno, uno que lleva al espectador a percibirse con atención a sí mismo. Eliasson nos hace ser conscientes de la luz y su presencia en nuestra vida. Con ello nos lleva a auto-percibirnos y se logra unión entre nosotros, otras personas y la luz.

#### **ANEXO 5: EL CANTO**

Cuando se cantan notas “altas” se siente una tensión en el cuello y, a veces, una torsión en la garganta. Si uno desconoce la técnica necesaria para evitar esta sensación no logrará emitir el sonido requerido. Si continúa intentando emitir el sonido sin corregir este movimiento será perjudicial para su cuerpo. Por eso, para alcanzar las “notas altas” se utilizan los llamados resonadores de cabeza. Bergson no usa esta palabra, pero sí nota que según el sonido las vibraciones se perciben, reales o ilusorias”, en diferentes partes del cuerpo, y sabe que la cabeza es necesaria para las notas agudas (la razón es aprovechar la porosidad del cráneo para que las vibraciones sonoras resuenen ahí).

Pasar de lo que se conoce como *voz de pecho* a *voz de cabeza* involucra muchas partes del cuerpo. En primer lugar, todo lo que necesitamos para controlar la emisión de aire que afecta al volumen y colocación: debe elevarse el paladar blando en todo momento, pero también hay que evitar que el aire se quede sólo en él, así que se deben hacer movimientos faciales, de mandíbula, cuello y abdomen para dirigirlo, de modo que resuene en diferentes partes del cuerpo y con ello cambia el sonido (se habla de sonido nasal, de garganta, engolado, raspado, con fugas, etc.).

Son muchos aspectos que debemos cuidar y atender en el canto, lo principal es la respiración y emisión de aire, pero eso incluye más acciones: evitar alzar hombros, mantener una tensión abdominal, no tensar el cuello ni la mandíbula, fomentar el movimiento intercostal durante la respiración, hacer

aspiraciones eficientes, etc. Además, el sonido también es afectado por asuntos como: estados emocionales, calidad del sueño, alimentación y consumo de tabaco, alcohol o u otras sustancias. Uno debe atender a todo esto de manera simultánea para lograr la emisión de sonido que se espera. Según los cambios que se hagan en el cuerpo, el aire es dirigido a diferentes partes y eso cambia el sonido, pero también la situación anímica y física evita o potencializa ciertos movimientos del cuerpo.

Por otro lado, cada estilo musical tiene una emisión particular y técnicas para sonar de manera específica. Se ha de desarrollar la técnica necesaria para cada estilo, de otra manera se generan lesiones o simplemente, no se logra el sonido que se pretende. Sin embargo, la técnica misma debe adaptarse a cada persona. Aunque hay posturas y movimientos esenciales, cada uno debe saber lo que tiene que hacer para emitir un sonido en particular, debido a las diferencias anatómicas y fisiológicas (tamaño de los órganos, constitución ósea, etc.). Por eso, el consejo principal en la práctica del canto es ser muy consciente del cuerpo de uno mismo y saber qué mover y cómo para lograr el objetivo.

#### **ANEXO 6: NAHUI OLLIN**

En el concepto de *nahui ollin*, la duración y la intuición se manifiestan para mostrarnos que la gestación y realización de la realidad es a través del movimiento dado en la conjugación entrañable de diferentes ejes, fuerzas y elementos. Mientras nosotros hemos dispuesto nuestro andar y el de lo vivo sobre una línea (el actuar es causa-consecuencia, la vida, finalidad), en el pensamiento del *nahui ollin*, por otro lado, el universo tiene 4 rumbos. A cada rumbo le corresponde un elemento, agua, tierra, fuego y aire para que se puedan gestar el ser y la realidad (ese concepto recurre a los elementos que hemos reconocido como esenciales para hacer posible a la vida).

En la búsqueda para alcanzar la gestación mencionada hubo cuatro "intentos", que son conocidos como eras o Soles. En cada uno de ellos estuvo ausente algún elemento y por eso no pudo

lograrse la gestación completa del ser; por eso, cada sol terminó en cataclismo. En el cuarto Sol el elemento faltante fue el aire.

Al aire le corresponde el sur y, para este pensamiento, en dicho punto cardinal se ubica el cielo. Al no haber aire, no había cielo, así que le hacía falta un rumbo a la vida para que fuera posible la gestación de la realidad. La solución de esto fueron *Tata y Nene*. Ellos son una pareja de seres, los abuelos primordiales, que, cuando iba a terminar la cuarta era debido a un diluvio que inundó todo, *Tezcatlipoca* (o *Chalchiuhtlicue*) les avisó para que se protegieran. Así, *Tata y Nene* subieron a un árbol. Cuando terminó el diluvio, bajaron de él y como no habían comido, asaron un pez, figura donde se reúnen el agua y el fuego. Esto generó humo que, al elevarse, creó el elemento faltante, el aire y con ello el cielo. De esa forma pudo surgir a la quinta era, la del movimiento.

Antes de recuperar un poco de lo que aquí se nos insinúa es importante decir algo sobre más sobre el agua y el fuego. Estos elementos están en *tlaxihco*, el centro del universo. Ahí, el agua es un vientre telúrico que da paso a la vida, mientras que el fuego renueva a esa vida y manifiesta su forma cambiante. El fuego, además, es *Xiuhtecuhtli* o *Huehuetéotl*, la deidad antigua, que manifiesta el valor del pasado y de la historia para la construcción del ser y del conocimiento.

Esta visión trasluce la pluralidad de la vida y su reciprocidad. Ya no se trata del ser que anda solitario sobre un camino recto, sino de la relación entre muchos seres que cambian de rumbos y se conjugan para hacer posible que algo sea. Múltiples, móviles y diferentes entre sí, estos seres y elementos desvanecen la supremacía del uno para demostrar la fuerza de la comunidad.; incluso, la ausencia de uno hace imposible la gestación de la realidad.

La presencia de pares (agua-fuego o *Tata-Nene*) insiste en que la realidad no es opuestos irreconciliables sino reciprocidad, vínculo estrecho donde el uno es varios y no existe *yo* y *otro*, sino *nosotros* cohabitando. Hay un intercambio que diluye a la idea de lo único para mostrar que la realidad se construye en el convivir y la compañía. Por eso la intuición se realiza desde el movimiento, porque

reconocemos nuestro fluir, nuestra naturaleza plural, que duramos al igual que todo lo vivo. El conocimiento por la fragmentación e inmovilización es incompleto por su falta de identificación, aquella en la es posible el contacto que lleva a la compenetración. Por otro lado, el signo es un conocimiento desde la distancia porque lo que se hace es ver una representación en lugar de estar en contacto con la realidad.

El fuego, además, con su carácter móvil y forma no definida, hace tangible a la variación de la vida que se manifiesta en diferentes especies y se expande por constante generación. También hace visible al conocimiento que necesita de la regeneración, lo que implica que no está acabado ni es estático. Finalmente, demuestra la presencia del pasado en la duración, pues se quema y brota de sus propias cenizas para ser parte del presente.

El *nahui ollin* es una emanación de la realidad y el ser, más que una construcción o creación, porque estos remiten a la existencia de partes que se ensamblan, mientras que lo que emana fluye como unidad. Eso, además, insinúa proceso, lo cual quiere decir que el ser y la realidad no son algo acabado o en la *búsqueda* de llegar a una meta finalmente inmóvil. Además, lo que emana es sí mismo, su propio agente y no algo pasivo sobre lo que se actúa, como pretendemos hacer con las divergencias del impulso vital. Por otro lado, el manantial del *nahui ollin* es de fuego, es decir, algo no estático como sí lo es el signo. Por eso corresponde tanto con la imagen de impulso vital que nos dio Bergson, en lugar de las ideas de sistema y estructura que construye la inteligencia al embelesarse en lo útil.

El fuego es algo vivo, tangible y móvil, es cuerpo (no una abstracción como las ideas o conceptos). Esta corporalidad es frecuente en el pensamiento mexicana y aún más en la gestación del ser y la realidad que la involucran. También se vuelve a presentar cuando *Quetzalcóatl* da cuatro vueltas alrededor del círculo de jade de Mictlantecuhtli y después de eso hace sangrar su miembro sobre los huesos que darán paso al ser humano.

Una vez más se encuentra el movimiento y los cuatro rumbos con una corporalidad que nos une al movimiento del mundo: nuestro cuerpo está hecho de sangre vertida desde lo profundo del vientre telúrico. El movimiento remite a la duración planteada desde la gestación de la vida y nosotros como parte de ella. La sangre, los huesos, el miembro de Quetzalcóatl, el agua y el fuego son la integración de materia vital. Todo esto es una expresión tangible de la duración, el impulso vital y la importancia de la materia para que el impulso pueda llevar a efecto las posibilidades interminables de su cualidad creadora. El *nahui ollin* propone que la materia no es algo inerte, superficial y efímero, sino una materia que es la plenitud del ser, la realidad y la vida. La separación entre cuerpo y espíritu ha sido un resultado del análisis; es decir, de ver la realidad desde superficies y fragmentada. La separación existe en nombre, al notar cualidades, pero no hay separación en lo real. Tampoco el cuerpo es una condena a desaparecer, si lo vemos así es por la linealidad que ha impuesto cierta manera de pensar, pero, el *nahui ollin* hace notar el impulso vital que se ramifica con tendencias impredecibles: evoluciona, se estanca, cumple ciclos, etc. Por eso entender la materia es entrar en contacto con el cuerpo del mundo para poder experimentar la duración.

#### **ANEXO 7: CANTIDAD Y ABSTRACCIÓN**

El paso de *caos* a *cosmos* puede ser un ejemplo para proponer que en el pensamiento occidental fue la búsqueda o, aún más, la aspiración al orden lo que llevó a proclamar que el fundamento de las cosas está en ser contables. Mientras *caos* es una abertura, *cosmos* es un “arreglo bien ordenado [que] depende de que las cosas ordenadas estén bien delimitadas unas respecto a otras y por ello se vuelvan contables” (Marino XXV). De cierto, para que haya orden conviene lo contable; pero, el mundo preexiste y “es en la cotidianidad que éste se nos aparece, que nos absorbe, que hablamos de él, que nos mueve a cuidarnos y a cuidarlo”. La vida y el ser suceden, y se está entre ellos; por eso, contar, por ejemplo, una cantidad de personas asesinadas, aunque permite identificar el hecho y su alcance

(magnitud) no lleva a padecer (*comprender*) con cada una de los que han perdido a su ser querido, ni experimentar lo que ellos pudieron vivir en el momento durante su agonía. Esto es porque en símbolos como lo son números y también las palabras no se encuentra la experiencia, sino el rastro de ella. Además, en lo que se refiere al número, entre mayor sea la cantidad, es más “ajena”. Por esta característica es que se puede decir que el número no es, como dijo Aristóteles y los pitagóricos “el ser mismo de todas las cosas” —y realmente ningún símbolo parece serlo—. Para entender esta última negación conviene pormenores acerca del concepto de número. Esto porque cuando Bergson se refiere a cantidad recurre a la representación numérica de la experiencia.

El concepto de *arithmos* “está estrechamente ligado con el acto de contar y por ello siempre dirige la atención a las cosas contadas”. Aunque, en su origen, contar no es separación entre lo contado y el número —una abstracción—, pues “el griego no [pensaba] del '5 en general', como usualmente lo hacemos nosotros. *Arithmos* siempre está vinculado con una multitud perceptible de algo”. Esto, asienta una visión del número como una entidad dependiente de algo concreto. En segundo lugar, alude a que calcular resulta de lo múltiple y no de la individualidad, lo que explica la abstracción como resultado de una necesidad y de las características de nuestra facultad intelectual para enfrentarla. Como efecto está la afirmación de que la experiencia sensible es primordial para el conocimiento y, como se plantea en la tesis de la que deriva este anexo, para *estar* plenamente *en y con*.

Ya que se mencionó la individualidad, se hace saber una distinción que quiere hacerse entre ella y la unidad. Tal diferencia puede aclararse con la manera en que Antonio Marino explica los conceptos *eidos* y *dianoia*:

La unidad o mónada es el *eidos* que tiene presente la *dianoia* y gracias al cual ‘entendemos’ lo que percibimos; entendemos gracias a la clarificación resultante de ver a la cosa como una entre muchas que son a la vez iguales y diferentes. La *dianoia* constantemente distingue y unifica de tal manera que nos permite captar tanto la multiplicidad como su unidad”.

Lo que esta noción aporta es que lleva a distinguir aquello que caracteriza a nuestra facultad en su búsqueda por conocer: ella abstrae. Esto le permite organizar para, así, “comparar, relacionar, establecer igualdad y diferencia”, que es, según Marino, la labor de la *dianoia* y la necesita porque:

La experiencia de la percepción, en ocasiones es clara y no suscita en nosotros la necesidad de preguntar más sobre lo que captamos, pero con frecuencia más bien es confusa. Por ejemplo, cuando vemos los dedos de la mano, percibimos “datos” contradictorios, como que el índice es más pequeño que el anular y mayor que el pulgar. Es grande y chico.

Al intelecto en sus funciones prácticas no le favorecen las diferencias, las particularidades, la inconsistencia, la contradicción, principalmente cuando se quiere hacer uso de lo que se conoce y entiende —pero también para preservarlo—. Para actuar sobre algo (pero no *con*), la unificación es favorable: *reduce* tiempo y esfuerzo, pues todo es tratado desde un sistema y procedimiento. Es a través de esto que se manifiesta el sentido de la unidad que significa *eidōs*. Para explicarlo, Marino propone, con una inclinación hacia los planteamientos platónicos, que si un triángulo dibujado en el pizarrón es inteligible se debe:

Al *eidōs* del triángulo, no a la figura que capto mediante los ojos. El triángulo que veo necesariamente es escaleno, isósceles o equilátero, mientras que el *eidōs* de triángulo lo entiendo como “tres líneas que encierran un espacio”. Por consiguiente, aunque en la experiencia temporal primero veo la figura en el pizarrón y luego la comprendo, en el orden de la inteligibilidad primero es el *eidōs*.

A partir de lo explicado sobre el triángulo puede considerarse que cuando el *eidōs* “actúa”, las particularidades de lo percibido son suprimidas para dejar paso a aquello que contenga; es decir, se *unifica* a partir de lo que hay de común entre lo percibido. El aporte de este proceso es el reconocimiento, nombramiento y retención de lo que está ahí, *ante*, *en* y *con* uno. El fin es que sea menos extraño para nuestra inteligencia en su búsqueda de lo útil y la preservación.

Esto es lo que establece la diferencia entre unidad e individualidad, la primera es resultado del *eidōs*, la segunda es propia de la heterogeneidad que *es* y *está*. ¿Qué la hace posible? Que lo que hay es individual; es decir, tiene cualidades (muchas veces no evidentes para la consciencia automatizada) y

ellas hacen a lo único y a la heterogeneidad. Esta última es la que probablemente hace confusa a la percepción, de modo que el entendimiento requiere de la cantidad para conocerla y entenderla (lo cual le permite usar y transformar):

Si deseo contar los dedos de la mano necesito recurrir a un *eidōs*, el cual uso como unidad para contarlos. Cada dedo es a la vez igual y diferente al *eidōs*: esto es lo que la *dianoia* me permite entender. Cuando cuento, la operación en rigor ocurre conforme a unidades iguales, las cuales sólo pueden hacerse presentes en el pensamiento gracias a la actividad de la *dianoia*.

Esto significa que al contar se suprime la individualidad para que no existan particularidades de lo que es y está; es decir, las cualidades son relegadas a través de la unificación. Sin embargo, se debe dar atención al hecho de que, para los griegos de la antigüedad, contar no suponía una mera abstracción, el número no era por sí mismo, sino como predicado para el sujeto, como propiedad de él:

Si hablamos de “tres manzanas”, el tres no tiene existencia “separada” de las manzanas. El ser del tres tiene el mismo *status* ontológico que el ser rojo. Sólo hay “tres manzanas” en cuanto hay manzanas: su cantidad no es separable de su ser”.

Esta manera de concebir al número tiene algo que puede ser llamado, momentáneamente, una "razón de ser". Ella no sólo puede poner a la vista una posibilidad sobre cómo surgió la concepción de los griegos sino también la necesidad de que se buscara la autonomía del número ante lo que enumera. Los siguientes casos pueden aclarar esto.

#### ***ANEXO 7B: APROXIMACIONES Y LOGARITMOS***

Existen objetos datados del Paleolítico superior con marcas sobre ellos que, en algunos casos, parecen haber sido hechas por una mano con cierta habilidad. Uno de estos objetos es el *hueso de lebombo* que tiene alrededor de 40,000 años. Esta pieza ósea es un peroné de babuino con 29 muescas a lo largo. Entre las suposiciones de su uso está el de ser registro del ciclo lunar. Aunque el hueso está roto, por lo que pudo haber tenido más marcas, hay otros objetos parecidos que permiten considerar que este hueso represente lo mismo que ellos: los fragmentos de piedra encontrados en Dolni-Věstonice, (Checoslovaquia), una placa de marfil hallada en Mal'ta (Siberia) y el omóplato encontrado en

Blanchard (cuyos grabados en mucho se parecen a la imagen de la luna en sus diferentes fases, además de que corresponden numéricamente con este ciclo).

Las diferencias numéricas entre estos objetos y el *hueso de lebombo*, así como el hecho de que este último no sea una representación figurativa, lleva a considerar que lo grabado no sea manifestación de un pensamiento numérico sino el registro de algo que *acontece, es y está*. Es decir, posiblemente quien talló esas marcas no cuantificaba aún, no concebía números, sólo registró diligentemente lo que observaba cada noche, lo que estaba y era, lo que percibía sensiblemente. Sin embargo, este mismo objeto da paso a proponer cómo el acto de contar puede ser resultado de un asombro (notar que la luna cambia de lugar cada noche) por estar atento al presente, experimentar la vida y contemplar. De paso, esto ayuda a resolver una necesidad: cuando uno se da cuenta de que el ciclo de la luna puede servir para llevar un control de cultivos, por ejemplo. Con esto se propone que el acto de contar no es primario, sino que resulta de la necesidad por aprehender algo que *es, está y se vive*, que cambia y se mueve pero que si logra detenerse podrá ser utilizado.

La posibilidad anterior puede aclararse con los experimentos de Robert S. Siegler y Julie L. Booth a partir de estudios sobre el desarrollo de la estimación numérica. Ella es constante en la actividad humana cuando se trata del uso, de solucionar dificultades prácticas y hasta para proyectar sentido y adquirir motivación:

¿Cuánto tiempo se necesita para llegar a casa?, ¿cuánto será por la comida que está en el carrito?, ¿qué tan pesado será este objeto?, ¿qué tan lejos es de aquí a allá?, ¿cuántas semanas se necesitarán para escribir este ensayo? Sin la habilidad de estimar con precisión razonable, la vida sería difícil.

Estos ejemplos presentan cuán cotidiano es el pensamiento cuantitativo, pero es aún más que ello, ya que con el experimento mencionado algunos párrafos arriba se manifiesta su inherencia a la naturaleza humana.

La investigación de Booth y Siegler consistió en pedir a niños y niñas de preescolar y de los primeros dos años de primaria (entre 6 y 8 años de edad) que situaran números en una línea. El resultado principal fue el siguiente: los participantes de mayor edad se acercaron a la ubicación de los números conforme a la escala lineal, mientras que los participantes más jóvenes lo hicieron acorde a la escala logarítmica. Además, al preguntar a los últimos cuál es el número que se encuentra a la mitad entre el 1 y el 9, respondieron, en su mayoría, que se trataba del número 3. Esto manifiesta que la estimación numérica en ellos parece ser logarítmica, mientras que la lineal resulta de la educación matemática:

Dehaene (1997) sugirió que las personas de todas las edades, desde la infancia hasta la adultez, así como muchos otros animales, se apoyan en una representación logarítmica. En relación con una representación lineal de números, una representación logarítmica exagera la distancia entre las magnitudes de los números en el extremo inferior del rango y minimiza la distancia entre las magnitudes de los números en los extremos medio y superior del rango.

Para entender la relación y relevancia de esto con la cualidad y la cantidad son necesarias algunas precisiones mencionadas en la explicación anterior.

En la escala logarítmica, la distancia entre los números se reduce conforme las cantidades aumentan; es decir, la distancia entre 1 y 2 no es la misma que entre 40 y 41, pero sí entre 6 y 12 o 10 y 20. Si se piensa en términos de utilidad, tener dos panes en lugar de uno, significa que uno puede alimentar al doble de personas, mientras que, si tengo 41 panes en lugar de 40, no sucede lo mismo. De manera inversa, si se tiene alimento para una persona y llega otra más, habrá una reducción significativa en las porciones que le tocarán a cada una; pero, si tengo alimento para 40 personas y llega una más, no habrá grandes dificultades. Por otro lado, si tengo alimento para seis personas y llegan 12, estaré en la misma situación que entre 1 y 2. Esto da como resultado dos consideraciones:

a. A mayor cantidad, menor relevancia se le da a lo individual (entre más panes se tengan, menos importancia tienen por separado).

a. Entre mayores sean los números, la distancia entre ellos se reduce y es más difícil concebirlos (se puede imaginar la diferencia entre un pan y 100, pero difícilmente se puede entre 100,000,000 y 1000,000,000).

Aunque esto posibilita la medición de dimensiones fuera de lo perceptible o inmediato y una manipulación más precisa de ello, el que no existan los números negativos ni el cero en la escala logarítmica garantiza la postura de que la escala lineal no es resultado de una comprensión natural sino de un adiestramiento numérico que acude a la abstracción. Así, la visión pitagórica se demuestra como ciertamente efectiva, pues con el número se ordena y unifica para *conocer* y *usar*.

Por medio de la diferencia entre las dos escalas puede entenderse el cambio en la manera de concebir el número y cómo la abstracción fue mayor según las necesidades del entendimiento ante lo que *es*, *está* y *acontece*. Mientras para los griegos, como se dijo, el número siempre lo era de algo, en un caso como el álgebra, por ejemplo, desaparece la relación y el símbolo es para cualquier cosa: no hay una identificación entre él y la cosa representada: X es lo que sea y no algo preciso, individual.

La función, origen y motivo de la cantidad parece que se han exhibido a través del número y el proceso de contar, lo cual confirma lo que Wahl planteó sobre ambos conceptos: “hay cantidad, hay pensamiento de la cantidad, porque hay pensamiento del número”. Además, dada la eficiencia y resultados que se han logrado con estos principios, parece que el pensamiento cuantitativo no sólo ha permitido conocimiento y entendimiento de la realidad, también la manipulación de ella y sus objetos que favorecen al ser humano y su historia.

Con esto se muestra la importancia de la abstracción en nuestros procesos de conocimiento y también por qué Bergson ligó a la noción de número la idea de cantidad como abstracción.

## ANEXO 8: EL ANTI-INTELECTUALISMO DE BERGSON

Para la relación entre el ser y el saber, tan diáfana en Descartes, ayuda el interés en algunos detalles de la llamada *prima philosophia*. El punto de partida del nombre, al revisarlo, manifiesta que realmente es el ansia de conocimiento hacia lo que se dispone la filosofía. La *Metafísica* de Aristóteles es clara en ello desde su principio, pues el libro A de ella comienza con la afirmación “todos los hombres desean por naturaleza saber”. Con ello se erige el interés no sólo del tratado, sino de la materia misma. Hasta podría decirse que ante la finitud que tanto se ha mencionado en esta propuesta, quizás es la construcción y transmisión de conocimiento lo que permite y permita a la humanidad pervivir.

Con esta declaración se establece que el problema de la metafísica es de conocimiento y lo es por la razón dada por Aristóteles: un deseo natural del hombre. Es decir, el conocer parece esencial de la condición humana, pero se ha buscado a través de “un discurso que el alma recorre en sí misma acerca de lo que quiere investigar”. Esto implica una forma de conocer muy específica, la de una facultad que se ha constituido firmemente como el espíritu humano, pero que se ha distanciado de la duración que lo acoge y que él mismo es.

Sin embargo, hay una tangente expuesta casi de manera inmediata y es que tal deseo es movido por los sentidos, principalmente por el de la vista, pues: “este sentido nos aporta más información que ningún otro y nos muestra multitud de diferencias” (43). Esta afirmación es fundamental porque involucra, apenas como atisbo, uno de los problemas con los que se enfrenta la materia: el de la mutabilidad que se da por el impulso de la vida que la moldea en innovación, renovación y creación. Pero como se ha dicho muchas veces, esa movilidad hace que lo percibido no sea aprehensible para su manejo y comprensión.

De vuelta a Aristóteles, la discusión en el libro A es alrededor del conocimiento adquirido por la experiencia, por el arte y por la teoría; pues, además del primero, “el género humano posee arte y razonamientos”. Pero, para Aristóteles, la experiencia es lo que antecede, debido a que “el arte y la

ciencia... llegan al hombre a través de aquella”. La importancia de esta separación se encuentra en que establece un rumbo de la metafísica que será cuestionado por Bergson al plantear la relevancia de la intuición para el conocimiento de lo real en contraste con los aparatos de la inteligencia:

A los conceptos proporcionados por la inteligencia ella los sustituye simplemente por un único concepto que los resume a todos y que, por tanto, es siempre el mismo, se llame como se llame: Sustancia, Yo, Idea, Voluntad... La filosofía así entendida [...] no tendrá dificultad en explicar todas las cosas deductivamente [...] Pero esta explicación será vaga e hipotética, esta unidad será artificial, y esta filosofía se aplicaría igualmente a un mundo completamente diferente al nuestro

Las afirmaciones de Bergson en este fragmento involucran conceptos del enfoque que ha tenido la metafísica, principalmente en lo que se refiere al empeño de unidad (de síntesis). Como ya se ha dicho, esto implica para Bergson inmovilizar a la vida en su duración natural y por eso no está de acuerdo. Sin embargo, autores como Bohdan Rutkiewics no encuentran la razón por la cual Bergson afirma que el intelecto siempre procede de tal forma y que el análisis siempre es una separación: “todo el análisis no consiste en fragmentar artificialmente la realidad en múltiples elementos externos entre sí, sino sólo en distinguir en un objeto de conocimiento dado los diferentes detalles y las relaciones intermedias entre estos detalles”

Análisis y síntesis son, entonces, para Bergson herramientas del intelecto ajenas a la naturaleza de la realidad. Sin embargo, al tener en cuenta la propuesta de Rutkiewics, conviene revisar la razón por la que se han vuelto tan relevantes en los procesos de conocimiento. Para ello se acude a lo que Aristóteles quiere decir con experiencia, arte y ciencia.

La distinción entre los dos primeros conceptos está en que la experiencia es “un conocimiento de los casos individuales y el arte un conocimiento de la generalidad”. Esto significa que al agrupar los casos individuales según lo que comparten (características, resultados o causas, principalmente) se llega a una *idea* general y ella es el arte. El ejemplo de Aristóteles es el de las enfermedades: tras atender a varios sujetos con los mismos síntomas y probar diferentes remedios se llega a encontrar uno

que es efectivo para casos que comparten ciertas características; por eso uno precede al otro, porque, atender los casos individuales es la experiencia, llegar al remedio es el arte. Por otro lado, lo que distingue al arte de la teoría no es delimitado con precisión, sino que se habla de ellos indistintamente cuando se refiere al conocimiento de la generalidad:

Alguien que posea la teoría, pero carezca de la experiencia, conocedor de lo general pero ignorante de lo particular que en ello reside, muy a menudo fallará la cura, puesto que ésta se ha de aplicar a un individuo específico. Pero, a pesar de todo, pensamos que el conocimiento y el entendimiento pertenecen a la esfera del arte antes que a la de la experiencia, y consideramos que los hombres de arte son más sabios que los de experiencia, debido a la idea de que en todos los casos la sabiduría depende principalmente del conocimiento. Así lo creemos porque los unos conocen la causa y los otros no: los hombres de experiencia saben lo que es cierta cosa, pero desconocen el por qué, mientras que los hombres de arte conocen por qué y la causa.

El contraste general de este fragmento está entre el arte y la experiencia, sin embargo, inicia con la mención del término “teoría” y a él le atribuye las características que antes y en resto del fragmento definen al arte. Quizás sea irrelevante la inconsistencia conceptual, pero afecta por la explicación inicial de distinguir entre experiencia, arte y ciencia, ya que este último concepto es el usado para hablar de la forma de conocimiento que le interesa a Aristóteles: “Puesto que esta ciencia es el objeto de nuestra investigación, hemos de examinar de qué causas y de qué principios es ciencia la sabiduría”. ¿Qué distingue, entonces, a la ciencia del arte?

Por el énfasis que Aristóteles pone en las causas y los principios parece que la ciencia resulta de un acto reflexivo, de atención al origen de las sensaciones (esto lleva al proceso de análisis muy evidente en la clasificación y el nombramiento, pero también a la concentración bergsoniana que permite ver lo profundo de la realidad). Cuando Aristóteles habló de la vista dijo que se prefiere “no sólo para actuar, sino también cuando no tenemos intención de emprender acción alguna” y más adelante dice sobre la filosofía que quienes se inician en ella lo hacen porque “se asombran; se asombraban al principio de rarezas obvias, y después, poco a poco, fueron avanzando y cuestionando

realidades menos evidentes”. En otras palabras, caemos en una automatización que nos aleja de atender los detalles que ofrece la duración.

El cuestionamiento es una acción clave para definir a la ciencia según Aristóteles, porque es la que va a distinguirla del arte y permitirá al hombre llegar a lo desea por naturaleza: saber. Además, ese saber deseado es el de lo particular, pues como ejemplificó Aristóteles en su caso de la medicina, el conocimiento general es insuficiente. Con esto, un pensar antiguo desde Grecia parecería no encontrarse lejos del conocimiento que Bergson pidió a la filosofía en la primera introducción de *El pensamiento y lo moviente*, además de que la observación de Rutkiewics es respaldada; pero antes de declararlo en triunfo, ha de revisarse el proceso de conocimiento que Aristóteles establece.

El proceso para realizar el anhelo del saber puede seguirse así: sensaciones >> memoria >> experiencia >> arte >> ciencia >> sabiduría. Para ir de uno a otro se requiere de un proceso reflexivo, así la percepción sensible sólo es momento inicial, pero no es fuente de saber: “no consideramos que ninguna de las sensaciones sea la sabiduría, a pesar de que son ellas las que nos proporcionan con mayor rigurosidad el conocimiento de lo particular y es que no explican el porqué de nada”. De esto se obtiene que el cuestionamiento del porqué es lo que lleva a la sabiduría. La ciencia que se encarga de ello, que es el camino para esta aspiración de la naturaleza humana, es la ciencia universal, la de las causas y principios: la *filosofía primera*.

Aquí hay una discrepancia esencial entre la metafísica de Aristóteles (y, en sí, la tradición metafísica en general) y la de Bergson. Esto es por algo que ya fue mencionado al hablar de los sistemas filosóficos que no corresponden a la realidad vivida sino a una abstracción de ella, de modo que describen algo inmóvil e, incluso, puede decirse que muerto o, al menos, sujetado, no en su estado de libertad.

Aristóteles afirma que la particularidad del mundo es lo que evoca un conocimiento más preciso de la realidad, pero no puede llevar a la sabiduría por carecer del conocimiento de las causas y

principios. Por otra parte, para Bergson, el ahínco en la universalidad conlleva a tal abstracción que aleja al hombre de la realidad que es, para él, dinámica. Esta contradicción es tan relevante que debe dejarse a un lado, por ahora, porque requiere de todo un desarrollo que se presenta en otro momento. Sin embargo, se ha mencionado porque enfatiza el hecho de que la metafísica implica un asunto de conocimiento donde lo universal y lo particular son la dicotomía central. Antes de profundizar en ello, hay una característica en la que Aristóteles insiste y que afirma el carácter intelectual de la metafísica. Dice que ella no es “una ciencia productiva” y “está claro incluso desde los primeros filósofos” pues el objetivo de ellos como de la ciencia de lo universal “el conocimiento en sí mismo y no con fin útil alguno”. Esto, como páginas atrás se expuso, se realiza en los procesos de recepción y creación artística no como resultado tangente sino como algo fundamental.

Por ahora, no se cuestiona la utilidad del conocimiento, pues Bergson no discute con ello y según lo que aquí se ha desarrollado, el conocimiento en una de sus posibilidades mucho tiene que ver con el uso. Pero, sin decir más sobre ello, se pasa a otro tema en la anterior mención: se habla de un actuar innecesario, que, al relacionarlo con nuestra inclinación hacia usar la vista para conocer, implica una actitud de contemplación donde la razón cuestiona y relaciona para alcanzar entendimiento, es decir, nuestra facultad intelectual entra en juego con todas sus herramientas. Esto, junto con la declaración “conocimiento y entendimiento pertenecen a la esfera del arte antes que a la de la experiencia”, traza el rumbo de la metafísica sobre el cual Platón, Descartes y Leibniz, por ejemplo, construyeron sus aparatos conceptuales, y es ahí en donde Bergson propone su metafísica.

Para Aristóteles, según se ha mostrado, la filosofía primera será la ciencia de las causas y los principios, una donde lo general se antepone a lo particular, pues “el sabio conoce todas las cosas en la medida de lo posible, es decir, sin poseer la ciencia de cada una de ellas” y donde la acción es irrelevante. Por el lado de Bergson, el meollo de la filosofía primera sería la existencia misma, principalmente la humana, según el inicio de *La evolución creadora* que se ha mencionado en varias

ocasiones. Además, “Bergson muestra que las ideas generales tienen su origen en la acción, dirige nuestra atención hacia el mismo hecho”. Esto quiere decir que, más que materialismo, lo que se busca es equilibrar la tendencia de abstracción del intelecto para no escindir al sujeto de la realidad, sino situarlo en ella, en su duración, de modo que, a través de sus propias facultades, pero también de su existir, pueda *comprender*. Así se propone una salida para los problemas de conocimiento con los que la metafísica se ha enfrentado por andar en las oscuridades que Kant mencionó.

Debe tenerse presente que no se niega la eficacia e incluso necesidad de la abstracción ni la tendencia reflexiva para alcanzar el conocimiento. Tampoco se ataca, reduce o niega la tradición, pues, “[al permanecer] conscientes de los logros de los grandes pensadores, debemos buscar allende una visión más rica y más adecuada de la realidad. Pero el paso de nuestro espíritu por las grandes filosofías nos traerá siempre una ganancia inestimable”. Además, si todo es duración, el conocimiento mismo no debe creerse como acabado, sino también como un flujo igual al de la memoria, donde hay acumulación de pasado que se empuja hacia el futuro.

El objetivo es situar la atención en su alcance y combatir a un reduccionismo que invalida u olvida otras formas en las que puede adquirirse conocimiento. La postura de Bergson ha sido llamada anti-intelectualista, pero más que ello, señala los excesos de nuestra facultad intelectual en sus cuestionamientos y respuestas.

## ANEXO 9: CUERPO CURVO



## ANEXO 10: THE WEATHER PROJECT

Esta instalación se construyó con una pantalla semicircular, niebla artificial, un techo de espejos y la luz monocromática que se mencionó en una obra anterior de Eliasson (Room for one color). Materialmente se buscó crear un sol en su apogeo y hacer visible al clima y la atmósfera. Pero como la

materia no es superficie, sino que reúne experiencia como nosotros con nuestra progresión psíquica, con el material se buscó crear la sensación de tedio, el que crea la pesadez por insolación. Para eso, se creó, por medio de espejos el techo, la ilusión de que el espacio era inmenso. Ellos completaron el medio círculo y eso construyó una imagen de un sol y dio paso a una sensación de altura mucho mayor.

Pero la instalación fue más allá. Eliasson quiso saber lo que las personas sentían, así que hizo un cuestionario sobre la relación entre la tolerancia al clima y la tolerancia a las demás personas; con ello, y más comentarios que los asistentes compartieron, se dio cuenta que no tenemos que ser iguales para poder compartir un espacio. Eso se reafirmó por la variedad de percepciones que dieron a conocer los espectadores y que los llevaban, incluso, a realizar ciertas actividades. Hubo quienes percibían un entorno fatalista, de fin de los tiempos, mientras que para otros era un espacio de contemplación y meditación: personas bailaban en grupos, se acostaban, hacían yoga, se sentaban a platicar, etc. En otras palabras, la pluralidad se reunió en la obra y convivió sin importar las diferencias. Hubo una actitud de tolerancia.

Desde la experiencia sensible y emotiva hasta el comportamiento de los espectadores, esta obra muestra la penetración que se logra desde y con el arte, así como también, la confirmación de que la materia no es mera superficie. Al estar en y con ella, en plena atención, con sensorialidad desadormecida, nos muestra una totalidad en flujo; la duración en la que uno cohabita.

## OBRAS CONSULTADAS

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Abram, David. *Devenir animal: una cosmología terrestre*. Buenos Aires, Sigilo, 2021.
- Abstract. “The Art of Design”. *Netflix*, 2019, temporada 2, episodio 1.
- Alía Alberca, María Luisa. “La obra de Aristóteles” *Metafísica*, por Aristóteles. Madrid, Alianza editorial, 2017, pp. 12-15.
- Alonso, Roberto. *La Duración y la Vida como conceptos fundamentales en el pensamiento de Henri Bergson*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2019.
- Aristóteles. *Metafísica*. Madrid, Alianza editorial, 2017.
- . *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. Ciudad de México, Editores Mexicanos Unidos 2005.
- Atkinson, Paul. *Henri Bergson and Visual Culture: A Philosophy for a New Aesthetic*. London, Bloomsbury, 2021.
- Barlow, Michel. *El pensamiento de Bergson*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. Ciudad de México, FCE, 1965.
- Berardi, Franco. *Futurabilidad: la era de la impotencia y el horizonte de imposibilidad*. Buenos Aires, Caja negra, 2019.
- BBC News. “Homero Gómez: encuentran muerto al defensor de la mariposa monarca en México”. 30 de enero de 2020. [www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-51305163](http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-51305163).
- Bencomo, Daniel. *Alces, Reykyavik*. Ciudad de México, Libros Magenta, 2014.
- Bennet, Michael. “Bergson’s Environmental Aesthetic”. *Environmental Philosophy*, vol. 9, no. 2, 2012, pp. 67-92.
- Bergson, Henri. *Cours sur la philosophie grecque*. Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- . *El concepto de lugar en Aristóteles*. Madrid, Encuentro, 2013.
- . *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires, Cactus, 2013.

- . *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca, Sígueme, 1999.
- . *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- . *Historia de la idea del tiempo*. Ciudad de México, Paidós, 2017.
- . *La energía espiritual*. Buenos Aires, Cactus, 2012.
- . *Las dos fuentes de la moral y la religión*. Ciudad de México, Porrúa, 2004.
- . *La evolución creadora*. Buenos Aires, Cactus, 2016.
- . *La evolución del problema de la libertad*. Ciudad de México, Paidós, 2022.
- . *La inteligencia*. Buenos Aires, Interzona editora, 2016.
- . *La pensée et le mouvant*. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- . *L'évolution créatrice*. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- . *Le rire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- . *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires, Cactus, 2006.
- . *Matière et mémoire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- . *The Philosophy of Poetry: The Genius of Lucretius*. New York, Philosophical Library, 1959.
- Caygill, Howard. "Hyperaesthesia and the Virtual". *Bergson and the art of immanence: painting, photography, film*. Croydon, Edinburgh University Press, 2013, pp. 247-259.
- Crespo, Cristina "Descubren treinta nuevas especies submarinas en las inexploradas aguas del arrecife de Ningaloo" *National Geographic*, 14 de abril de 2020.  
[www.nationalgeographic.es/animales/2020/04/descubren-treinta-nuevas-especies-submarinas-in-exploradas-aguas-ningaloo](http://www.nationalgeographic.es/animales/2020/04/descubren-treinta-nuevas-especies-submarinas-in-exploradas-aguas-ningaloo)
- Cherniavzky, Axel. "La concepción del tiempo de Henri Bergson: el alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad". *Revista de Filosofía y Teoría Política*, no. 37, 2006, pp. 45-68.

- Christensen, Inger. *Sommerfugledalen: et requiem*. Copenhagen, Gyldendal, 2013
- Cohen, Richard, *Face to face with Levinas*. New York, State University of New York Press.
- Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad. *Biodiversidad Mexicana*. 2023,  
<https://biodiversidad.gob.mx/especies/espPrioritaria/monarca>
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Ciudad de México, Porrúa, 2003.
- De Camargo, Juliano. “Bergson em cena”. *Urdimento*. Santa Catarina, Universidade do Estado de Santa Catarina, no. 32, 2018, pp. 505-518.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonismo*. Madrid, Cátedra, 1987.
- Dimash Kudaibergen América Latina. Dimash - Entrevista para Qazaqstan TV. *YouTube*, 6 de julio de 2019. <https://youtu.be/Ojb4vRjomPg>.
- Dopazo, Antonio. *Bergson: el fantasma inaferrable de la vida*. Barcelona, Batiscafo, 2015.
- Dörr, Otto. “Comentario a la Cuarta elegía”. *Las Elegías del Duino, los Réquiem y otros poemas*. Madrid, Visor, 2010.
- Eliot, T.S. *Cuatro cuartetos*. Madrid, Cátedra, 2006.
- . “Tradition and Individual Talent”. *Poetry Foundation*, 2021.
- Enríquez Ureña, Pedro. “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México”. Disponible en línea.
- Equipo Patio. “14 instalaciones efímeras intervienen patios históricos en Puebla, México”. *Archdaily*. 3 de diciembre de 2020.  
<https://www.archdaily.mx/mx/952630/14-instalaciones-efimeras-intervienen-patios-historicos-en-puebla-mexico>
- Estrada, Armando. “Heidegger y su concepto de mundo”. *Ratio Juris UNAULA*, 1, no. 3, 2017.
- François, Arnaud. “Présentation. Histoire de la mémoire et histoire de la métaphysique”. *Annales bergsoniennes II*. Presses universitaires de France, 2004, pp.15-40.

- Féré, Charles. *Sensation et mouvement: études expérimentales de psychomécanique*. Paris, Nabu Press, 2014.
- Garza Islas, Diana. *Caja negra que se llame como a mí*. Nuevo León, Bonobos, 2015.
- Gillies, Mary Ann. *Henri Bergson and British Modernism*. Montreal & Kingston, London and Buffalo, McGill-Queen's University Press, 1996,
- Greenpeace México. "Las tres causas de los incendios en el Amazonas". 29 de agosto de 2019.  
[www.greenpeace.org/mexico/blog/3186/las-3-causas-de-los-incendios-en-el-amazonas-imagenes/](http://www.greenpeace.org/mexico/blog/3186/las-3-causas-de-los-incendios-en-el-amazonas-imagenes/)
- Greimas, Algirdas. *Ensayo de semiótica poética*: Barcelona, Planeta, s.f.
- Grondin, Jean. *Introducción a la metafísica*. Ciudad de México, Herder, 2006.
- Hardt, Michael. "La ontología Bergsoniana". *Gilles Deleuze: un aprendizaje filosófico*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Hassenforder, Jean. "Comment, en son temps, le philosophe Henri Bergson a répondu à nos questions actuelles". *Vivre & Espérer*, 2 de septiembre de 2022.  
<https://vivreetesperer.com/comment-en-son-temps-le-philosophe-henri-bergson-a-repondu-a-nos-questions-actuelles/>
- Hernández, Héctor. "El fin de la poesía". Taller, *Fundación Pablo Neruda*, Santiago, Chile.
- Hiriart, Hugo. *Los dientes eran el piano*. Ciudad de México, Tusquets, 1999.
- IMAE Córdoba. La guitarra cuenta 2021. *YouTube*. 15 julio de 2021. <https://youtu.be/9MgwPk2nDkU>.
- Johanson, Izilda. *Arte intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo, Associação Humanitas, 2005.
- Johansson, Patrick. "La muerte: un vientre materno". *Arqueología mexicana*, vol. X, num. 60, pp. 40-53.
- Kant, Emmanuel. *Crítica de la razón pura*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

- Klein, Jacob. *Greek Mathematical Thought and the Origin of Algebra*. New York, Dover publications, 1968.
- Knausgård, Karl. *En otoño*. Barcelona, Anagrama, 2021.
- Langley, Liz. “De oruga a mariposa: así se produce la metamorfosis”. *National Geographic*. 13 de agosto de 2020.  
[www.nationalgeographic.es/animales/2020/08/de-oruga-a-mariposa-la-ciencia-de-la-metamorfosis](http://www.nationalgeographic.es/animales/2020/08/de-oruga-a-mariposa-la-ciencia-de-la-metamorfosis).
- Levinas, Emmanuel. *La realidad y su sombra*. Madrid, Trotta, 2004.
- Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Ciudad de México, Gernika, 1994. 2 vols.
- López, Paloma. “De Bergson al Ateneo; de Caso y Vasconcelos a Garro: algunas nociones espiritualistas en La señora en su balcón y en Un hogar sólido”. *Tema y Variaciones de Literatura: Mujeres en la dramaturgia mexicana*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Semestre 2, 2012, pp. 147-169.
- Mainländer, Philipp. *Filosofía de la redención*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica. 2011.
- Marino López, Antonio. “La matematización de la naturaleza y la crisis de las ciencias modernas”. *Física*, por Aristóteles. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. XV-XXI.
- . “Breve esbozo de la diferencia entre el concepto del número griego y el moderno”. *Física*, por Aristóteles. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. XXIII-XLIX.
- Maritain, Jacques. “La métaphysique de Bergson”. *De Bergson a Thomas d’Aquin*. Paris, Paul Hartmann Éditeur, 1947.
- Matos, Eduardo, “El largo viaje al Mictlan y los números 4 y 9”, *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 52, pp. 28-30.

- Merleau-Ponty, Maurice. *La unión del alma y el cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson*. Madrid, Encuentro, 2006.
- Mullarkey, John. "Bergson's method of multiplicity". *Metaphilosophy*, vol. 26, no. 3, 1995, pp. 230-259.
- . "For We Will Have Shown it Nothing": Bergson as Non-Philosopher (of) Art". *Bergson and the art of immanence: painting, photography, film*. Croydon, Edinburgh University Press, 2013, pp. 206-231-
- Muñoz-Alonso, Gemma. "El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto". *Revista General de Información y Documentación*, no. 6, 1996, págs. 291-311.
- National Geographic. "¿Se desconocen aún el 87 por ciento de las especies del planeta?" National Geographic, 5 de octubre de 2012.  
[www.nationalgeographic.es/animales/se-desconocen-aun-el-86-por-ciento-de-las-especies-de-la-tierra](http://www.nationalgeographic.es/animales/se-desconocen-aun-el-86-por-ciento-de-las-especies-de-la-tierra)
- Oesterreicher, John. "Introducción". *Las dos fuentes de la moral y de la religión* por Henri Bergson. Ciudad de México, Editorial Porrúa, 2004, pp. IX-XLV.
- O'Sullivan, Simon. "A Diagram of the Finite-Infinite Relation: Towards a Bergsonian Production of Subjectivity". *Bergson and the art of immanence: painting, photography, film*. Croydon, Edinburgh University Press, 2013, pp. 165-188.
- Padilla, Juan. *Bergson: la intuición como método de conocimiento*. RBA, 2015.
- Paz, Octavio. *Obra poética*. FCE, 2014.
- Peña, Christian. *Expediente X.V*. Madrid, Vaso roto, 2018.
- Petrov, V.. "Bertrand Russell's Criticism of Bergson's Views about Continuity and Discreteness". *Filozofia* 68, no. 10, 2013, pp. 890-904.
- Pilkington, Anthony. *Bergson and his Influence*. Nueva York, Cambridge University Press, 2010.

- Platón. *Teeteto*. Barcelona, Anthropos, 2018.
- Polo, Leonardo. “Conversaciones sobre Bergson acerca del tiempo humano y otros temas”. *Studio Poliana*, 2010, No 12, pp. 196-215.
- Prendeville, Brendan. “Painting the Invisible: Time, Matter and the Image in Bergson and Michel Henry”. *Bergson and the art of immanence: painting, photography, film*. Croydon, Edinburgh University Press, 2013, pp. 189-205.
- Proust, Marcel. “Du Côté de Chez Swann”. *The project Gutenberg*, liberado en mayo de 2001.
- Riego, Inés. “Recordando a Henri Bergson: una conexión necesaria entre mística, moral y filosofía”. *Veritas*, vol. 3, no. 19, pp. 293-329.
- Rilke, Rainer Maria. *Las Elegías del Duino, Réquiem y otros poemas*. Madrid, Visor, 2010.
- Ruiz, Juan Manuel. “El rescate de la experiencia vitalista en Bergson”. *Pensar con Bergson*. Colombia: Universidad del Norte, 2021.
- Rodríguez, Xitlalitl. “Poesía y desempleo”. *Revista de poesía y teoría poética*, ed. 46 (octubre 2021).
- Ruiz Stull, Miguel. *Tiempo y experiencia: variaciones en torno a Henri Bergson*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Russell, Bertrand. “The philosophy of Bergson” *The Monist*, vol 22, 1912.  
[https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Philosophy\\_of\\_Bergson\\_\(Russell\)](https://en.wikisource.org/wiki/The_Philosophy_of_Bergson_(Russell)).
- Rutkiewics, Bohdan. “L’anti-intellettualismo di Bergson ed il finalismo biologico”. *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, vol. 22, no. 3-4 (Mayo-Agosto 1930), pp. 218-229.
- Sam, David y John Berry. “Acculturation: when individuals and groups of different cultural backgrounds meet”. *Perspectives on Psychological Science*. 5(4), 2010.
- Santander, Jesús Rodolfo. “Bergson en el tribunal de Galileo”. *Elementos*, Universidad Autónoma de Puebla, no. 43, 2001, pp.3-10.
- Schrödinger, Erwin. *Ciencia y humanismo*. Barcelona, Tusquets, 1998.

- Shklovski, Víktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, editado por Tzvetan Todorov. Ciudad de México, Siglo XXI, 2002, pp.55-70.
- Siegler, Robert S., Julie L. Booth. “Development of Numerical Estimation in Young Children”. *Child Development*, Marzo/Abril, 2004, pp. 428-444. Web. 20 sept.
- Siegmann, Naomi. “Jardín negro”. *Museo de Arte Moderno*, Ciudad de México, 2019.
- Taggart, John. *Paz en la tierra*. Ciudad de México, Mangos de hacha, 2017.
- The Contemporary Austin. “abraham cruz villegas - hi, how are you, gonzo?”. *Kurimanzutto*, marzo 30 - julio 14, 2019.
- [www.kurimanzutto.com/es/noticias/abraham-cruzvillegas-hi-how-are-you-gonzo](http://www.kurimanzutto.com/es/noticias/abraham-cruzvillegas-hi-how-are-you-gonzo)
- Ugalde, Nadia. “Importancia de la documentación en el trabajo curatorial en los museos de arte”. *Discurso visual*. CENIDIAP, mayo-agosto, 2006.
- Valéry, Paul. *Discours sur Bergson*. Paris, Gallimard, 1957.
- Van der Leeuw, Jacobus Johannes. *The Conquest of Illusion*. New York, Kessinger Publishing, 1966.
- Vendrell, Ingrid. “Presentación”. *Esencia y formas de la simpatía* por Max Scheler. Salamanca, Ediciones Sígueme, pp. 9-22.
- Vernimmen, Tim. “Descubren 10 nuevas especies y subespecies de aves en varias islas indonesias”. *National Geographic*.
- [www.nationalgeographic.es/animales/2020/01/10-nuevas-especies-subespecies-aves-islas-indonesia](http://www.nationalgeographic.es/animales/2020/01/10-nuevas-especies-subespecies-aves-islas-indonesia)
- Vesselin, P. “Bertrand Russell’s Criticism of Bergson’s Views about Continuity and Discreteness”. *Filozofia*, 2013, pp. 890-904.
- Wahl, Erik. “Jean Wahl, poète”. *Diacritik*. Abril, 2019.
- <https://diacritik.com/2019/04/29/jean-wahl-poete/>
- Wahl, Jean. *Introducción a la filosofía*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2018.

—. *Tratado de metafísica*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

Waszkinel, Romuald. “L’inspiration aristotélicienne de la métaphysique de Bergson”. *Revue philosophique de Louvain*, vol. 89, no. 82, Peeters publishers, 1991, pp. 211-242.

Weil, Stephen E. “From Being about Something to Being for Somebody: The Ongoing Transformation of the American Museum.” *Daedalus* 128, no. 3, 1999. pp. 229–58.

<http://www.jstor.org/stable/20027573>.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Gredos, 2009.

Worms, Frédéric. “L’art et le temps chez Bergson. Un problème philosophique au cœur d’un moment historique”. *Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle*, no. 21, 2003/1, pp. 153 - 166.

—. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris, Ellipses, 2000.