

# Las Ideas Estéticas de Bergson

Por

ROSA MARÍA RAVERA

Las opiniones de los filósofos acerca del arte tienen el valor de constituir reflexiones sobre una actividad que, como la artística, se ejerce por inspiración. De aquí se deduce la importancia de los juicios de la filosofía, que despliega una actitud reflexiva extendida sobre todo lo que es, asistiéndola cierta primacía, ganada con la obstinación de la perseverancia.

El pensamiento de Bergson ofrece singular interés. Como los antiguos, reúne y combina en su reflexión el admirable dúo de verdad y belleza, y por lo mismo no desdeña la vestidura estética de sus ideas, que quizá sean por eso tanto más veraces.

Cumple este pensador una doble misión coincidente: como filósofo, su intuición, penetrante cual punta de espada, vislumbra los abismos de la realidad; como artista, un lenguaje excepcional sugiere espléndidos mundos de renovado y fresco movimiento. Su filosofía —oasis en el desierto árido del determinismo— semeja una fuente de agua cristalina que al fluir excita la sed del caminante fatigado. Sed provocada y al mismo tiempo colmada. Tal es su enorme atractivo. La seducción del estilo literario de sus obras sigue todavía fascinando al lector, que debe realizar un esfuerzo para despojarse del goce estético y penetrar, por detrás de la expresión poética, en el contenido intelectual que reubre.

Las reflexiones bergsonianas sobre el arte no constituyen en verdad una estética, si por ello se entiende un conjunto sistemático de ideas, acabado y completo. Es éste un hecho que nadie discute. Pero descon-

tando que no escribió estética alguna, resulta interesante indagar si hubiera podido escribir una teoría coherente, de habérselo propuesto<sup>1</sup>. Por lo menos dentro de los límites de su misma filosofía, eso parece verosímil y probable. Poner de relieve los conceptos básicos, fundamento de una estética no escrita pero sí implícita, es la tarea que nos proponemos. A disposición se hallan los libros del filósofo, todos ellos auténticas obras de arte, pero ni un volumen, ni un pequeño ensayo sobre el arte o lo bello, y apenas un tratado sobre la risa, de escaso valor para una filosofía del arte. Eso es todo. Sin embargo, precisas indicaciones diseminadas a lo largo de las obras, logran echar luz sobre su pensamiento.

Como punto de partida es conveniente extraer de la filosofía bergsoniana una teoría de los sentimientos estéticos. Si éstos existen, cabe indagar cómo se expresan; si todo sentimiento lo es de algo, ¿qué expresan los sentimientos estéticos? Son los interrogantes iniciales.

### LOS SENTIMIENTOS ESTÉTICOS

Acerca de la posibilidad humana de apreciación estética, surge de inmediato la pregunta: ¿hay en el hombre una capacidad específica para la belleza? La respuesta de Bergson es clara: *el sentimiento de lo bello no es un sentimiento especial, sino que todo sentimiento experimentado por nosotros revestirá un carácter estético con tal que haya sido sugerido y no causado*<sup>2</sup>.

La sugestión resulta ser la característica determinante de lo estético. Remitiéndose a una insinuación, la acción ejercida en el espectador se sustrae a la conexión causal, ya que reside en una invitación o llamado, constituido en origen por cierta simpatía física, exterior, fundamentada en otra simpatía de carácter espiritual. Como en el caso de una sonrisa instantáneamente correspondida, algo llama y nosotros respondemos, sin que en ello intervenga interés mundano, sin buscar finalidad alguna.

<sup>1</sup> No se ignora el severo juicio de algún crítico eminente, primero entre todos, Raymond Bayer, autor de un importante trabajo sobre la estética de Bergson, al que en general se atiene la crítica francesa.

<sup>2</sup> H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1948, p. 12.

Lo estético ofrece esta modalidad desde largo tiempo reconocida, pues trátase de un desinterés substancialmente ligado a la actividad artística; las artes, en efecto, imponen una frontera a la vida práctica. Aclaremos que en Bergson el horizonte de la misma no sólo comprende lo que suele entenderse como práctico, —la prosecución de medios y fines, condicionados por la utilidad— sino también el ámbito teórico, regido por una inteligencia que esquematiza el objeto sin penetrar en su realidad, dirigiéndose fundamentalmente hacia la acción. A la inteligencia le es vedada la intuición inmediata, el rápido golpe que hace blanco en el corazón del objeto, en el ser del ente.

Las artes, al suspender la actividad práctica, desatan y liberan la sensibilidad que prontamente acude a la invitación estética sutil y poderosa, al mágico llamado que la envuelve y con el cual coincide, produciéndose esa conmoción desligada de la praxis y desinteresada por esencia. Esto ya Kant lo había visto y destacado, pero ahora el sentimiento no es meramente contemplativo, puesto que accedemos presurosos y solícitos, convirtiéndonos en cooperadores de la creación artística, en un movimiento universal que ha de expresar la realidad del ser.

En el análisis de la experiencia estética Bergson advierte una peculiaridad inherente a la sugestión que amplía su real significado: es la capacidad anticipadora de ritmos y armonías. La actitud estética no es sólo desinteresada sino también previsoras. Al observar lo gracioso el sentido de lo dicho se torna evidente. La gracia parece ser, en primer término, cierta facilidad presente en las cosas; lo que se mueve con soltura resulta gracioso. Por esa ligereza de movimiento una línea curva tiene más gracia que otra quebrada, porque anuncia y sugiere en cada punto la dirección siguiente, pudiéndosela prever en la insinuación del anterior movimiento; la línea quebrada en cambio se interrumpe bruscamente: no sabemos de antemano cuál será su intencionalidad futura.

Hay un elemento superior que interviene y descuella en la atracción estética, al ampliar los motivos anteriores y acentuar aún más la previsión: es el ritmo. Ritmo y medida establecen una relación tal que nuestro espíritu, quedando súbitamente librado de la situación en que se encuentra, ya no se aparta de la ininterrumpida sucesión armónica, de la continuidad rítmica que envuelve ahora la totalidad del

ser. Ello impulsa a seguir el motivo iniciado aún cuando éste se ha detenido, porque nadie es ya indiferente; participamos del movimiento, lo anticipamos, nos adueñamos de él en total simbiosis.

En torno a la capacidad humana de sentir el arte, se han ensayado infinitos intentos de explicación, pero el que más le interesa refutar a Bergson, es la tentativa de cuantificar lo psíquico, para señalar el *grado* correspondiente a la emoción estética. Esta tendencia, que fue dominante en la psicología experimental, pretende explicar las intensidades crecientes de un sentimiento como sucesivos grados de una emoción fundamental, es decir, como el acrecentamiento de una magnitud. Hay en esto una asimilación de intensidades a tamaños. La relación que se establece entre dichas magnitudes es de continente a contenido, y fundamenta la sucesión gradual de números, pues la serie numérica depende de la posibilidad de aumentar y sumar unidades.

Claramente, tal interpretación amenaza con disolver la cualidad en la extensión, desvirtuando el dato primario de la conciencia bergsoniana y anulando a la par el tenaz dualismo de lo cuantitativo y cualitativo, de espíritu y materia, de tiempo y espacio que acentúa el filósofo con fervor casi maniqueísta.

De acuerdo a la explicación de Bergson, el sentimiento estético resulta integrado, a través de distintas fases o sucesión de estados psíquicos de naturaleza diversa, a la sugestión y simpatía que los absorbe y complementa. Ya no estados cuantitativos, sino totalidad indiscriminada. No más cantidades ni magnitudes yuxtapuestas, como pretende el asociacionismo que sólo ve en la conciencia agregación y suma de representaciones simples, sino intensidades o sucesión gradual y cualitativa de estados psicológicos diversos, cada cual absorbido en plenitud por los anteriores. Como si un color situado en un lugar recóndito del alma, tiñera progresivamente el ámbito anímico, abarcándolo entero.

Es evidente que la emoción así concebida difiere también de otra interpretación ya célebre: la del equilibrio de sensibilidad y razón según lo entendieron Kant y Schiller, quienes suponían precisamente que la contemplación estética resultaba de la neutralización de las potencias sensibles e intelectuales. Semejante situación posibilitaba lo que llamó Schiller el tercer estado, estético y libre. En el principio bergsoniano encontramos ya no equilibrio, sino primacía de la sensibilidad pura.

Ella emerge en movimiento impulsivo y ascendente, anulándose el pensamiento y con él la voluntad al aflorar la emoción primaria que coincide simpáticamente con su objeto<sup>3</sup>.

Ahora bien, la aptitud sensible tiene un objeto que la orienta, porque lógicamente todo sentimiento lo es de algo, y el estético lo será de una objetividad peculiar: lo bello. La consideración del sentimiento conduce necesariamente a esta reflexión de singularísimo interés. Preguntamos pues: ¿qué es la belleza?

<sup>3</sup> De modo muy general no exento de equívocos, a Bergson se lo adscribe a las corrientes de la *Einfühlung*. Su método alcanza la coincidencia sujeto-objeto, y asegura así la posibilidad misma de la apreciación estética. Pero la particular inmediatez que distingue su simpatía simbólica presta el flanco a objeciones y no escapa a duros comentarios. Bayer, en una apretada síntesis de su pensamiento, concluye: "El subjetivismo de Bergson, arribando a la confusión entre objeto y contemplador, es de algún modo, el punto de partida de una estética mística que vuelve inoperante el método estético verdadero y hasta excluye su existencia", en *Orientaciones actuales de la estética*, Buenos Aires, 1961, p. 89-90. No es por cierto la única crítica. S. Dresden analiza en un estudio la influencia bergsoniana sobre el arte y la literatura; objeta en la teoría lo que considera descripciones en exceso simples, y se refiere a problemas no elucidados, en particular a la expresión de la intuición, que de modo incomprensible buscaría expresar lo inexpresable, mientras los espectadores, de manera igualmente inexplicable, tratarían de simpatizar con el proceso creador del artista. (*Les idées esthétiques de Bergson*, en *Les études bergsoniennes*, vol. IV, París, 1956, p. 56 y sigs.). Por lo pronto, habría que separar en las objeciones lo que aparentemente no significa sino un mero rechazo, ya que idéntica actitud puede practicarse en relación a cualquier filósofo, en un plano distinto al de la filosofía cuestionada. En el caso concreto de Bergson, las objeciones tienen el privilegio —no concedido por el pensador— de ser racionales, y la razón es un poderoso adversario. Con todo, la inexplicabilidad atribuida a Bergson, por lo menos no implica falla o incoherencia, pues alude a la esencia de su método, que aspira precisamente a liberarse del andamiaje conceptual y explicativo. El mismo Dresden afirma que quizá el aspecto más imponente de la filosofía bergsoniana reside en no haber perdido nada de su exactitud, al reemplazar los conceptos precisos por la sugestión de fenómenos inexpressables. La crítica de Dresden y fundamentalmente la de Bayer, que insiste en el problema de la forma y la técnica, se revelan más que nunca pertinentes en relación a la creación artística, donde el idealismo reprochado por Bayer amenaza seriamente el proceso expresivo. Remitiéndonos al tema de la captación estética, lo más inquietante nos resulta la falta de especificidad del sentimiento, detalle que ha de notarse en todos los aspectos de la intuición bergsoniana. En tal sentido, y en plena conformidad con Bayer, Denis Huisman anota: "La intuición en Bergson es estética en todas sus manifestaciones; no hay para Bergson el objeto de una estética ni menos todavía una estética del objeto: hay un método menos aplicado al arte que implicado en su filosofía. *Esquisse d'une Histoire de l'Esthétique de Platon à nous jours*, en *Les grands Problèmes de l'Esthétique*, Numéro spécial de la Revue, París, 1961, p. 25). El mayor peligro para la estética de Bergson es la coincidencia con la metafísica, situación que en último término torna ambiguo el valor del arte en el contexto total.

Para Bergson la belleza es intrínseca a la creación artística, y reside en la atracción que emana de ella, simpatía móvil eminentemente rítmica que llama a nuestro sentir. Imán que atrae las fuerzas espirituales y alimenta el fuego de la inspiración, resplandor vislumbrado a ratos y oculto en otros, como el rayo que ilumina los cielos y agita el aire, electricidad que sacude las auténticas posibilidades humanas; es la belleza. Objeto de la emoción, no se remonta a un mundo ideal, no atrae desde un transmundo sino desde la misma corriente magnética que fundamenta al ser existente. No podía ser otra la solución del filósofo del *élan vital*.

La belleza es tan ajena a una concepción de corte trascendente como a una interpretación empírica, según la cual lo bello se realiza primeramente en la naturaleza, que retiene el valor estético más alto. En realidad, la naturaleza para Bergson sólo expresa sentimientos sin alcanzar a sugerirlos, y si algo en ella conmueve nuestra sensibilidad, es lo adquirido secundariamente por el influjo humano de que está impregnada. Le proyectamos nuestra alma, y eso justifica la simpatía que nos inspira. La suposición de una belleza natural anterior al mensaje artístico habría ocultado durante mucho tiempo la verdadera naturaleza de lo bello, ya que la única misión del arte era acudir a la privilegiada fuente natural, con procedimientos principalmente imitativos.

Es el hombre el que lleva en sí mismo la posibilidad estética, aunque muy de vez en cuando lo advierta o pueda realizarla. Sumergido en la cotidianidad, raramente oye los llamados sutiles, tanto más veraces cuanto más insólitos. Las voces que perturban el acontecer humano vienen de lejos y de muy cerca a la vez; es el reclamo del ser, el gran ausente olvidado. Pero la intolerable ceguera no existe siempre, ni en todos. Para Bergson, determinados seres logran remontarse en el camino, y al percibir más intensamente, pueden expresar lo que permanece encubierto para la mayoría. Son los artistas creadores.

#### EXPRESIÓN DE LOS SENTIMIENTOS ESTÉTICOS

Según Bergson, el espíritu se mueve o actúa en dos direcciones opuestas, es decir, hay dos formas completamente distintas de pensar,

entendiendo el pensar en el sentido más amplio. La forma más común de concebir el pensamiento reside en considerarlo como una producción de la intelección pura, o sea como una capacidad inteligente que combina ideas y las asocia y disocia cual mosaicos, sin que en esta actividad intervenga ningún esfuerzo intuitivo, sin que elementos nuevos turben la estabilidad de lo adquirido, viejo sedimento que la sociedad proporciona a lo largo de años para facilitarnos el camino. Esta inteligencia mecánica, mucho más ciega de lo que suele creerse, este pensamiento cerrado y estático dirige gran parte de la conciencia.

Pero hay algo en el hombre que escapa a lo habitual, como lo demuestra cierta aptitud inventiva, y más aún la creación por inspiración, que al alimentarse de un impulso ardiente pugna por elevarse sobre el cúmulo de elementos adquiridos. . . . *removamos la ceniza; encontraremos partes todavía calientes, y finalmente saltará la chispa*<sup>4</sup>. Es la vida que se abre paso entre la cáscara de la existencia. Eternamente variable, la vida se estrella contra las formas intelectuales —corroteja que ella misma ha producido—, sin poder encerrar por más tiempo el enorme caudal cuya energía irresistible, hervor oculto y contenido, esporádicamente quiebra la superficie reseca y trasciende la materia, elevándose como estrella solitaria apenas vislumbrada.

¿Cuál es la fuente de esa inspiración fecunda que avanza más allá de los obstáculos? *Creación, significa, ante todo, emoción*<sup>5</sup>. Es siempre la emoción la que obra en el artista, y no sólo en él, sino en el santo, el místico, el científico, en todos los que se elevan al plano superior de la creación. Seres excepcionales, personalidades ejemplares, realizan lo que otros ni siquiera vislumbran, siendo en ellos el impulso sensible la fuerza activa que origina e inventa.

En nuestro tiempo, la esfera emocional ya no soporta el peso de los prejuicios racionalistas que remontan a Descartes, y que la subordinaban y contraponían a la inteligencia. Así Bergson distingue entre una emoción intensa, que penetra en las honduras del ser, y otra periférica y superficial, que sólo mueve ligeramente las aguas de nuestro sentir; ambas son, entre sí, del todo diferentes. La emoción profunda

<sup>4</sup> H. BERGSON, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, trad. de M. González Fernández, Buenos Aires, 1946, p. 105.

<sup>5</sup> H. BERGSON, *Idem*, p. 100.

es generadora de ideas, opera como causa y no como efecto, es primaria y fundante. La emoción periférica, consecutiva a una imagen, es reacción afectiva de la representación, no origina sino que es originada, es infraintelectual, producida por el intelecto, mientras aquella es supraintelectual y creadora.

En todo acto de creación, sea arte, filosofía o ciencia —para Bergson el común origen permite colocarlos en igual plano— opera esa fuerza espiritual, previa a toda forma posterior del pensamiento. Moral y metafísica no son en la raíz sino emoción creadora, que ingresa a la esfera práctica al prolongarse en el sentido de la voluntad, y de acuerdo con la orientación de la inteligencia se transforma en representación intelectual.

Bergson ha de explicar en qué forma obra este sentimiento supra-intelectual, cómo actúa la inspiración en relación a los elementos estáticos de la conciencia, es decir, cuál es el movimiento del espíritu en la labor artística. El filósofo agudiza su penetración y análisis, al estudiar las formas últimas de la actividad mental en el impulso creador.

De acuerdo con las investigaciones de varios psicólogos, el espíritu procedería en la creación descendiendo de lo que él llama el *esquema* a la imagen. El esquema, genial invención que surge en la conciencia, es el ideal, la meta propuesta por la imaginación, aquello que pretende alcanzar.

*El escritor que hace una novela, el autor dramático que crea personajes y situaciones, el músico que compone una sinfonia y el poeta que compone una oda, tienen primeramente en el espíritu algo simple y abstracto, es decir, incorpóreo*<sup>6</sup>. El artista bosqueja rápidamente un mundo, que tratará de realizar descendiendo del conjunto a las partes, esto es, a la concreción de la idea. El esquema, totalidad esencialmente dinámica, constituye la posibilidad vislumbrada, pero la palabra posibilidad es ya un toque de alarma. Bergson en efecto no considera a lo posible como algo que todavía no es y que llega a adquirir paulatina existencia, sino todo lo contrario, pues lo posible no es algo menos y sí algo más que lo real<sup>7</sup>, siendo erróneo suponer que la posibilidad

<sup>6</sup> H. BERGSON, *L'effort intellectuel*, en *L'énergie spirituelle*, Paris, 1949, p. 175.

<sup>7</sup> "Lo posible no es sino lo real, más un acto del espíritu que devuelve la imagen al pasado una vez que se ha cumplido", H. BERGSON, *Le possible et le réel en La pensée et le mouvant*. Paris, 1946, p. 110.



de las cosas precede a la existencia, según una interpretación clásica. De acuerdo a esto, el esquema orienta, llama a las imágenes, y desaparece cuando éstas se concretan, habiendo ya sido. Luego el esquema tiene existencia, pero a diferencia de las imágenes ya presentes en la conciencia, no se da bien definido ni tiene contornos precisos.

En la ejecución de la obra, aspecto muy poco explicado por Bergson, el músico traducirá en sonidos, como el pintor o escultor en colores y formas las ideas que el ideal sugiere, y tratando de materializar lo inmaterial en el intento de adecuación formativa, se remontan a esa luz que orienta la vocación creadora. Así el esquema atrae a las imágenes, que se empujan y atropellan entre sí como las ovejas al llamado del pastor, al tratar afanosamente de acomodarse en la conciencia. Del ajuste, del inquieto movimiento brota la sensación de doloroso esfuerzo, característico de la invención.

Por lo demás, la meta perseguida no permanece necesariamente inmutable, sino que varía muchas veces en el intento de acomodación mutua, produciéndose un doble movimiento del todo a las partes y de éstas al todo. En tal sentido habla Bergson de adaptación recíproca de la forma y la materia <sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Se está muy lejos del dualismo aristotélico y del kantiano, en esta actividad plena de inspiración creadora. En realidad, falta en la estética bergsoniana un auténtico concepto de forma y más aún el de materia, lo cual era de esperarse en una teoría donde se pierde el aspecto productivo del arte, que reside en la visión de lo real o coincidencia con la esencial duración del universo. El arte apunta a un fin que le es exterior, acercándose a la concepción romántica de Novalis, para quien el arte es un trascendental fantástico (Cf. VALENTIN FELDMAN, *L'esthétique française contemporaine*, Milano, 1945). Se advierte la ausencia del momento formativo, de ejecución consciente y reflexiva, las explicaciones sobre el valor de la materia y la técnica, y la creación parece resolverse en pura tensión espiritual, de raíces irracionales. Pero si es cierto que Bergson ha dejado de lado un aspecto tan importante, no es un misterio que jamás intentó escribir estética alguna, y bastaría admitir, para la posibilidad de sus ideas en una cuestión tan decisiva como lo es la creación artística, que la producción y la técnica no fueran directamente negadas. Y esto es aceptable (Cfr. F. DE GRUSON, *Actualité de l'esthétique bergsonienne*, en *Bergson et nous*, *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 1959, p. 107 y sigs.). Especialmente si notamos que Bergson no ha negado jamás la labor de la inteligencia, o más bien la existencia de los conceptos al nivel de la intuición, ya que la expresión inmediata de ésta es imposible. En efecto, la metafísica debe trascender el formalismo intelectual para llegar a la visión de lo real, pero le son siempre indispensables los conceptos. Igualmente, cabe suponer que Bergson tampoco negaría el valor de la técnica y la utilidad de la misma, o sea la necesidad de la elaboración material, medio no ideal pero sí imprescindible para el verdadero fin del arte. Sin creer que sea éste el concepto más apropiado —la

En la unidad compleja, resultante del arduo proceso, reside la tensión creadora. Para el filósofo, otra teoría debería imaginar una afección fuera de ese ámbito, un esfuerzo exterior a la inteligencia que actuara sobre la inteligencia misma, lo cual tornaría incomprensible la solución. Es claramente inútil la acción de imágenes concretas y determinadas, que sólo pueden agruparse por un mecanismo asociativo incapaz de explicar jamás la aparición de elementos inventivos, que enlazan representaciones no por asociación sino por significación.

... *La diferencia que hay entre la inteligencia entregada a sí misma y la que consume con su fuego la emoción original única, nacida de una coincidencia entre el autor y su sujeto, es decir, la intuición. En el primer caso, el espíritu trabaja en frío, combinando entre sí ideas ya hace tiempo fundidas en palabras, que la sociedad le entrega en estado sólido. En el segundo, parece que los materiales suministrados por la inteligencia entran previamente en fusión y se solidifican después de nuevo en ideas, esta vez informadas por el espíritu mismo*<sup>9</sup>.

Hay absoluta diferencia de planos: el esquema es lo abierto y dinámico, es el devenir —con lo que ello significa para Bergson—; las imágenes en cambio representan lo estático y cerrado. Ellas implican un desplazamiento de elementos, mientras que el esquema abre conciencia, y en un movimiento intenso que tiende a lo alto, sugiere una dirección vertical de impulsión y aspiración: es la emoción creadora

materia juega en la obra un papel mucho más esencial del que puede legítimamente otorgarle una filosofía como la de Bergson— por lo pronto evita la acusación de misticismo y nihilismo artístico, aunque subsiste como principal escollo de su teoría el hecho de que la finalidad de la obra trasciende su propia realidad efectiva. En una palabra, cuestionar la estética de Bergson es simplemente cuestionar su misma filosofía, cosa no del todo difícil si se piensa en la íntima y aguda dificultad de una reflexión para la cual la realidad metafísica se subtrac a la captación de la inteligencia, aun cuando no puede expresarse sino por ella. El pensar bergsoniano buscó entrañablemente, con reiterada tensión y fuerza inmensa, de alcanzar aquello que sin remedio lo supera, y si pensamos que la palabra filosofía no es ya la sabiduría propia de los dioses, sino la aspiración y amor a ella, puede decirse que Bergson se atuvo a su estricta significación.

<sup>9</sup> H. BERGSON, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, p. 101. En el ámbito literario, quizá el ejemplo más notorio de la primera actitud lo constituye el cuento *El Cuervo* de Poe, conducido implacablemente a través de un complicado proceso de meditada reflexión y fría lógica. Analizando la obra, Poe afirma en *El principio poético*: “que ningún punto de su composición es asignable a accidentes o intuición... que la obra avanzó paso a paso, hacia su culminación con la precisión y la rígida consecuencia de un problema matemático” (Cfr. EVERETT GILBERT · KUHN, *Historia de la estética*, Buenos Aires, 1948, p. 495).

común a los artistas, filósofos y místicos, que eleva victoriosa a la humanidad.

Este sentimiento supraintelectual, cuya supremacía Bergson proclama, se afianza directamente en la parte más auténtica de la persona, y por lo mismo, la más real. Hasta el momento, sólo se ha señalado el movimiento creador y la fuerza que lo eleva, así como la dirección sugerida; falta aún indicar el lugar del alma en que se afirma, fundamento de la aparición del privilegiado impulso.

Cabe pensar que el hombre es como ciertas plantas acuáticas, cuyas hojas y ramas se juntan para fortalecerse en la superficie, mientras que la raíz mucho más estable se hunde sólidamente en el humus, en la tierra que las sostiene. Existe así un yo superficial y socializado, sometido a un todo de intereses y a una suma de deberes, cuya estabilidad necesita de los otros y de las cosas para sobrevivir. Pero la raíz del árbol es metafísica, como decía Descartes refiriéndose al árbol de la filosofía, y es metafísico el yo profundo, núcleo del ser, centro de libertad<sup>10</sup>.

El lugar apartado donde anida lo más real e individual que posee el hombre, es el yo profundo. *Anima*, el ego, la zona profunda, la región sagrada, *la morada más escondida y más íntima, dice el místico Brabançon, el vértice extremo y la cúspide, la médula del alma, el centro del corazón*<sup>11</sup>. Yo profundo y yo superficial; *Anima* y *Animus*. Una parábola de Claudel retoma la antigua distinción y le otorga un nuevo encanto, grávido de expresiva significación. *Anima* es alma, *Animus* es espíritu, conocimiento racional. Ambos forman un matrimonio desigual.

<sup>10</sup> No ya entendida como elección entre dos o más posibilidades, ni tampoco en el sentido kantiano que designa una pura intemporalidad, concepto inteligible o realidad en sí. El noímeno kantiano, al que a menudo apunta la crítica del vitalismo, es un absoluto contrapuesto al fenómeno, es causalidad libre opuesta a la causalidad natural. También Bergson, por otra parte, acepta una realidad en sí: no otra cosa es su creación continua de imprevisible riqueza, y si se considera que el yo superficial y profundo se contraponen en estrecha analogía con el homo nouménico y fenoménico kantiano, bien puede decirse que entre ambos filósofos existen semejanzas no intrascendentes. Pero no se trata de eso. Como en alguna oportunidad observa Bergson, lo que caracteriza a un pensamiento filosófico es una intuición metafísica o visión del mundo completamente primaria, más allá de coincidencias o analogías entre pensadores. Se percibe entonces de inmediato la íntima contradicción de ambas teorías, pues la intuición bergsoniana es floración de vida heterogénea, esencial duración, mientras que la de Kant es pura racionalidad intemporal.

<sup>11</sup> HENRI BREMOND, *Plegaria y poesía*, trad. de Elsa Tabernig, Buenos Aires, 1947, p. 110.

*Animus* olvidó el tiempo anterior en que escuchaba deslumbrado a su dulce compañera, y la pretende dominar. Esta calla atemorizada en su presencia, *el alma calla cuando el espíritu la contempla*, pero una vez segura de su soledad, respira tranquila y se dispone a la mística unión, sigilosamente espiada por *Animus* que, quizá consciente de su inferioridad, se esconde para escuchar el canto divino<sup>12</sup>.

Ha subrayado el dualismo el abate Brémond, quien aproxima audazmente la experiencia poética a la mística, en las que percibe una analogía esencial, la de anular toda actividad de superficie para coincidir con la realidad universal y divina respectivamente. La palabra, a la que el poeta en su condición de tal no estaría obligado y que sólo usa por generosa sobreabundancia, transmite la inefable corriente que facilita el pasaje de la superficie sensible al ámbito trascendente. Se ha dicho que Bergson fue *el gran líder, in partibus infidelium, que inconscientemente guió a muchos hacia el misticismo*<sup>13</sup>, y no extraña en quien la inspiración es un soplo vital que desde la profundidad del yo vislumbra una realidad desconocida y metafísica.

Hay que señalar en la dirección de la energía espiritual bergsoniana, una decisiva variante respecto a la famosa tesis que Platón eterniza en el Ion. Ambos filósofos concuerdan en considerar a la inspiración como elemento extralógico puramente inventivo, extraño al pensar racional, pero existe entre ellos una diferencia no menos importante, una inversión de sentido en el impulso creador. En efecto, para Bergson el movimiento arranca impetuoso de la raíz del ser y se expande hacia fuera, mientras que en Platón es fuerza y empuje que cae de lo más alto, y al ligar primeramente las musas al poeta y éste al rapsoda, establece una cadena presa de exaltado entusiasmo que termina por fin en el espectador.

No es ésa la única diferencia, pues el impulso irracional que explica el misterio artístico, accede en Bergson a una realidad metafísica, mientras que en Platón la inspiración proviene del dios y se aleja del ser; lo poético se halla fuera de lo ontológico. En su filosofía, expresa García Bacca, la belleza oculta graciosamente el ser. La poesía, que no es técnica ni ciencia y tanto menos filosofía, es ajena a la idea, moti-

<sup>12</sup> Idem, p. 108.

<sup>13</sup> H. A. HATZFELD, *Supercrrealismo*, Buenos Aires, 1951, p. 110.

vo por el cual Platón aparta de la República el irresponsable delirio. Por lo contrario, el arte en Bergson intuye lo metafísico, al descorrer el velo con que la actitud práctica lo oculta, coincidiendo la metáfora bergsoniana con la ἀλήθεια.

Ahora bien, la concordancia con lo real es un milagro que la naturaleza no permite con frecuencia. Sólo el *homo sapiens* desciende a la dimensión ontológica. El centro del alma y la superficie del ser determinan, según la primacía de uno y otro, modalidades en el hombre claramente diferenciadas: la distinción entre *homo faber* y *homo sapiens*, dualismo más que humano, metafísico.

El escenario de las actividades humanas es el mundo de la praxis, ámbito extraño a la realidad del ser, que subyace tras el velo interpuesto por el hombre para mejor actuar en la vida. Y efectivamente, vivir es obrar, y obrar es limitarnos, reducir el horizonte espiritual, o como expresa gráficamente Bergson, ponernos orejeras. Vivir es un continuo agitarse tras las cosas, que no aparecen en su genuina esencia sino en calidad de útiles, o sea simplificadas y esquematizadas en relación a las necesidades humanas. La actitud práctica configura la esfera de lo óptico, el campo de la materia y la repetición; para acceder a lo ontológico (que es duración) es preciso un viraje, que no es sino la dilatación de la percepción hasta la coincidencia con lo real. La logra el *homo sapiens*, que al obtener esa auténtica captación de los objetos y de sí mismo por una facultad extralógica que lo aparte del confuso ruido de un mundo disperso, accede a una realidad no ya de sonidos discordantes sino de fluyente musicalidad.

Entre ambas especies igualmente humanas hay para Bergson una diferencia esencial, no de grado sino de naturaleza; es la distancia que separa un pensar vacío y mecánico, de una aptitud intuitiva, individual por excelencia, libre. También Platón estimaba el quehacer poético —traducido el ποίεiv en la forma amplia que abarcaba todas las artes, según lo entendían los antiguos— como una actividad netamente diferenciada, porque la inspiración comunicada por el dios arrebatava al artista de la esfera de ciudadanos ordenados jerárquicamente en relación a un esquema inteligible, a cuya influencia escapaba la pléyade de endiosados. Notemos que Platón, antes de rechazar la divina locura, había estado desde ya poseído por ella, y mayormente temía los arrebatos del pensar poé-

tico, tan ajeno al orden racional establecido por él mismo, prefiriendo distanciar un elemento tan inquietante como perturbador. Kant por su cuenta halla en la realidad del artista un *quid* que lo diferencia del resto de la humanidad. El verdadero artista es el genio, cuya facultad innata se presenta como un impulso natural y espontáneo que crea sin intención, actividad original y libre que actúa cual fuerza natural y necesaria, ajena a todo concepto. El genio revela la capacidad incomprendible de crear obras inéditas en que la naturaleza —y sólo ella— da la regla al arte.

Pero el reconocimiento de una cualidad estética privilegiada, diferenciación gloriosa que aún en la condena del arte —o quizá por ésta— distingue y exalta, plantea una cuestión embarazosa: si el artista revela una naturaleza extraña o simplemente diversa, irreductible a la modalidad normal del ser humano, corresponde preguntar cómo el resto de la humanidad, espectadora del milagro, logra comprenderlo. Porque es bien cierto que siempre existieron artistas y desde siempre fueron admirados en sus prodigiosas realizaciones.

Platón tuvo conciencia de la dificultad, y la resuelve con la relación establecida entre los anillos de la inspiración. En cambio Kant, que señala el hecho de la genialidad en la creación artística, no explica la comprensión de la obra por los que no participan de aquella. Bergson se halla ante el problema al asignar al arte dignidad metafísica, reveladora de un mundo recóndito, ignorado por el hombre al que la praxis absorbe. ¿Qué camino se abre al *homo faber* para facilitar el acceso a lo desconocido?

El planteamiento bergsoniano es de orden psicológico. El arte ejerce en quienes lo aprecian algo así como un influjo hipnótico, más fino y espiritualizado, que sustrae de la dispersión y conduce a lo profundo. El artista cuenta con poderosos medios cuales el ritmo, medida y armonía, aquellos imanes que perturbaban la atención cotidiana y paralizaban el acontecer mundano, logrando conducir el espíritu al sugerente llamado. Tal encantamiento, lejos de ser una pérdida de libertad y dominio, significa la ruptura con el estrato superficial de la mente, y la coincidencia con el *élan* espiritual y creador que recorre el universo.

Vale la pena notar la diferencia que separa esta suerte de fasci-

nación, de otro particular estado psicológico: el sonambulismo instintivo que para Bergson implica la obediencia al deber según el imperativo categórico, comportamiento regido por un hábito no ya entendido cual virtud antigua sino en el concepto de repetición mecánica. La oposición entre las dos situaciones no podía ser más radical, pues la última retrae el hombre al instinto animal, mientras aquella lo eleva a una situación única en que el espacio y la substancia aparente de las cosas se desvanecen.

Así la música nos llama, arrastrándonos a una esencial condición en la que permanecemos seducidos por el elemento rítmico constante, que nos cautiva y torna dóciles al mensaje musical. *Nosotros somos lo que la música expresa. Cuando la música llora, es la Humanidad la que llora*<sup>14</sup>.

#### VALOR ONTOLÓGICO DEL ARTE. ARTE Y METAFÍSICA

El artista es elocuente ejemplo de la posesión de la realidad, de la captación de lo ontológico. Toda posible duda acerca de semejante aprehensión última se desvanece ante la evidencia del arte. Está visto que la naturaleza no ha querido someter la vida de ciertos seres a la necesidad, y por lo menos en un sentido determinado los ha desligado de la esclavitud existencial, convirtiéndolos en documento viviente de la tan ansiada ampliación de la percepción. De no mediar semejante testimonio, habría parecido imposible una auténtica visión de las cosas por la sola facultad de percibir. Pero ellos, los artistas, lo han demostrado.

Con su habitual agudeza, señala Ortega<sup>15</sup> que el arte es distracción y diversión; dis-tracción, o sea un traerse desde la vida cotidiana hasta la esfera estética, y en igual sentido di-versión, o sea versión hacia el arte y lo bello. El punto de partida de la evasión es la realidad que nos solicita y entretiene, y el ámbito a que apunta es la ligera irrealidad lúdica, distensión del espíritu. Para Bergson, esa irrealidad estética presenta la realidad auténtica, el ser mismo. El filósofo llama idealismo al desprendimiento de la praxis, a esa peculiar distracción que de pronto

<sup>14</sup> H. BERGSON, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, p. 94.

<sup>15</sup> ORTEGA Y GASSET, *La idea del teatro*, Revista de Occidente, 1958, p. 55.

sustrae al artista del círculo cerrado, del costado material de la vida, sumergiéndolo en un ámbito insondable, que el misterio romántico hunde en la noche sagrada. Hölderlin, que ha osado poetizar sobre la poesía, exponiendo por su audacia la cabeza desnuda al rayo de los dioses, pudo escribir: *poetizar, la más inocente de todas las ocupaciones*<sup>16</sup>. Inocencia e idealismo significan el estado originario que asemeja el artista a un niño, libre todavía de la insaciable necesidad práctica, e inclinado por el corazón puro a la empresa más alta: la visión de lo real. *El realismo está en la obra cuando el idealismo está en el alma*, apunta Bergson<sup>17</sup>.

Ante la mirada desinteresada y expectante, ansiosa sólo de ver y oír, percibir y sentir, ante esa curiosidad inútil, inevitablemente ingenua, ignorante de la extraña responsabilidad que encierra, la naturaleza entera se muestra sin reticencias real y viviente, en el perpetuo cambio que constituye su verdadera esencia. Para Bergson toda otra visión es engañosa y falsa. Es engaño la apariencia del mundo circundante, que la vida en su permanente actividad fija o más bien petrifica, e ilusoria la inmovilidad de los objetos, yuxtapuestos en un espacio homogéneo y un tiempo que no sería sino la cuarta dimensión del espacio.

Con la pretensión típicamente moderna de imponernos a la naturaleza, paralizamos y congelamos el ser, sin advertir el error que implica considerar a la inmovilidad como ausencia de movimiento, sin intuir que lo inmóvil más que una realidad es una relación, semejante a la establecida entre dos móviles que llevan un mismo sentido e idéntica velocidad. Lo real es cambio indivisible, tiempo indiscriminado o sea duración. Habitualmente se piensa que la realidad es inmóvil, aunque puede cambiar, pero en la filosofía bergsoniana no hay tal substancia permanente. *Hay cambios, pero no hay, bajo el cambio, cosas que cambian: el cambio no precisa un substrato. Hay movimiento, pero no hay un objeto inerte, invariable, que se mueve: el movimiento no implica un móvil*<sup>18</sup>. Retorna la afirmación: el ser es el devenir.

<sup>16</sup> M. HEIDEGGER, *Approche de HÖLDERLIN*, Paris, 1962, p. 41.

<sup>17</sup> H. BERGSON, *Le rire*, Paris, 1950, p. 121.

<sup>18</sup> H. BERGSON, *La perception du changement, en La pensée et le mouvant*, Paris, 1946, p. 163.



Y es el movimiento continuo de la vida, creador y libre, el que expresa la poesía. El poeta logra penetrar en lo real por medio de una expresión que va más allá de la natural actividad del lenguaje, otorgándole al mismo la capacidad mágica de crear sugiriendo. El decir poético no encadena las palabras a un significado preciso y establecido, y mediante la rítmica sucesión de imágenes las despoja del sentido lógico, universal y abstracto. La expresión artística indica lo particular, lo único válido e invierte así la función normal del lenguaje cuya finalidad persigue lo general. El lenguaje, en efecto, designa géneros, y por lo mismo nunca traduce lo individual, que es inefable e incommunicable. Las cosas se nos ofrecen clasificadas según etiquetas, símbolos útiles aceptados por la sociedad que pierden lo esencial, evaporándose aquella preciosa singularidad de los entes por la cual dos hilos de hierba son tan diferentes como un cuadro de Rafael y uno de Rembrandt.

Para Hölderlin el lenguaje es el más peligroso de todos los bienes. Así como la palabra puede nombrar a las cosas y designarlas en su esencia, lleva consigo irremediablemente el peligro del abismo, del error. El hombre es un ente señalado por esa posibilidad del lenguaje auténtico; de ahí el sino trágico que lo distingue.

No sólo el poeta, también el pintor realiza una extraordinaria visión de lo real, que logra emerger tras el esquema visual cotidiano gracias a la cambiante y fantástica exhibición, de formas y colores. Acuden a la memoria de Bergson artistas como Turner y Corot, cuyas obras evanescentes, a veces nostálgicas y plateadas, parecen expresar una *natura naturans* sorpresivamente descubierta. Paisajes únicos, percibidos en una contemplación que tampoco se repetirá más del mismo modo.

Sin duda ha sido fácil notar que entre todas las artes Bergson prefiere a la música, sin ocultarle su favor<sup>19</sup>. El sentido del oído pue-

<sup>19</sup> Llega a decir que la música es una creación ex-nihilo. En un breve estudio, Ladislav Tatarkevicz comenta la afirmación y calcula asimismo sus posibles consecuencias, que llevarían a Bergson a distinguir entre dos clases de arte, las que reproducen lo real y las que crean —es éste, sin duda el concepto más acertado y actual—, inclinándolo a abandonar la tesis de que el arte accede a lo ontológico (*L'esthétique de Bergson et l'art de son temps, en Bergson et nous*, 1959, p. 299).

de apreciar mejor que otros un desarrollo continuo, libertad ésta que la vista posee en menor grado, habituada como está por exigencias prácticas a recortar constantemente figuras y formas. Los sentimientos inmersos en la primigenia duración de la conciencia y desconocidos por la reflexión, hallan expresión espléndida en la serie musical, que logra traducirlos en los indivisibles matices de un motivo, en la totalidad sucesiva de notas y ritmos. Una bella melodía nos seduce, entristece o alegra infinitamente por su originalidad inexplicable, con la vibrante sugestión de estados anímicos aparentemente olvidados.

Así el arte llega, sin proponérselo siquiera, a lo que la metafísica aspira con tenaz y renovado esfuerzo. Bergson considera que los artistas señalan al pensar filosófico el camino de la intuición, único medio para la captación de lo real. Pero un verdadero filósofo, como lo es Bergson, difícilmente traiciona a la filosofía, y sólo será cuestión de proseguir en la dirección indicada. ¿Acaso lo que el arte llega a demostrar ocasionalmente, en una captación momentánea, no lo podrían realizar los filósofos para todos y en todo momento?

Ya ante el asomo de diferenciación el artista se halla postergado y superada su obra por la reflexión metafísica. La conclusión parece históricamente frecuente. En las ocasiones en que se otorgó al arte una misión sagrada, una realización de lo absoluto, como entre otros hicieron Plotino y Hegel, se introdujo casi siempre una implícita o explícita subordinación del mensaje artístico al filosófico, con consecuencias quizá irreparables. Recuérdese el conocido y áspero comentario de Croce, que sin más acusa a Hegel de haber sepultado al arte en su estética, con un elogio fúnebre y honroso epígrafe dictado por la filosofía. Y respecto a Plotino, quien al conceder rango metafísico condujo también al arte a dimensiones sublimes, anota Panovsky con un dejo de ironía no menos eficaz que la rotunda afirmación crociana: *Se obtiene en verdad la belleza si la forma triunfa sobre la materia, pero se alcanza una belleza aún más excelsa si tal victoria (necesariamente imperfecta) no tiene directamente lugar*<sup>20</sup>.

El conocimiento filosófico no podía otorgar idéntico lugar de pri-

<sup>20</sup> ERWIN PANOVSKY, *Idea*, Firenze, 1952, p. 21.

vilegio a su humilde aunque vidente *soror*<sup>21</sup>. También para Bergson existe, casi obligada, igual subordinación, porque si tanto el arte como la metafísica llegan a la realidad con los mismos medios —la intuición—, preciso será que se establezca una jerarquía. Se comprende de inmediato que, una vez descubierta, la intuición metafísica ya no tendrá rivales. *A fuerza de enaltecer la belleza artística, la llevó Bergson a la peligrosa compañía de la metafísica, y ésta la condenó una vez más a la servidumbre... El arte forma parte del complejo superior de la filosofía y se le subordina jerárquicamente. Es un conocimiento sojuzgado por un saber más genuino que utilizándolo como mero eslabón alcanza un despliegue final*<sup>22</sup>. Más aún: *Bergson combatió el intelectualismo; pero él mismo quedó prisionero en sus mallas... El antiintelectualista condena, pues, la validez independiente del arte con un rigor tan severo como el que le aplicaría el intelectualista más riguroso y fanático*<sup>23</sup>.

Al analizar la estética que tratamos, Tatarkiewicz diferencia etapas en la reflexión del filósofo, y distingue dos enfoques estéticos cu-

<sup>21</sup> Humilde en otras épocas, pero no en la nuestra. Anotamos a modo de comentario que a la continua y persistente tentativa de sojuzgamiento de los filósofos, corresponde una intención igualmente firme del arte, orientada a obtener su independencia; la expresión artística exige la autonomía, perdida la antigua sencillez de espíritu. Autonomía que en el plano ético Marcel considera como un empobrecimiento, que reduce sin integrar, y que significa nada menos que la pérdida del ser. En lo que se refiere al arte, destaca Malraux las diversas fases que ha recorrido la realización artística, al irse progresivamente alejando de lo absoluto o sagrado hasta lograr hoy una aristocrática y exclusiva delimitación, que restringiendo el propio campo a un ámbito de elementos puros, voluntariamente abandona toda instancia suprema. El arte se ha vuelto opaco al ser, y la situación del artista contemporáneo es reflejo viviente de esta excepcional soberbia. "Por supuesto, una naturaleza muerta de Braque no es un objeto sagrado. Pero si bien no es una miniatura bizantina, pertenece como ella a otro mundo, y participa de un dios oscuro que se da en llamar la pintura y que se llama el arte, como la miniatura participaba del Pantocrátor" (ANDRÉ MALRAUX, *Las voces del silencio*, trad. de D. Bayón y El. de Loizaga, Buenos Aires, 1956, p. 598). En la cuestión tratada, hay que distinguir una autonomía estética de una metafísica. La primera, consciente y voluntaria, es necesaria a la pureza de la expresión artística, y será tanto más elevada y valiosa cuanto menos el arte se proponga finalidades que no sean la simple combinación de ritmos, líneas y formas —por otra parte compatible con las renovadas exigencias metafísicas del abstractismo contemporáneo. Pero es preciso admitir una última, real y secreta dependencia de aquello de que todo depende: el ser.

<sup>22</sup> EMILIO ESTIU, *Belleza, arte y metafísica*, Buenos Aires, 1948, p. 17.

<sup>23</sup> EMILIO ESTIU, *De la vida a la existencia en la filosofía contemporánea*, Buenos Aires, 1964, p. 27.

ya diversidad Bergson nunca habría mencionado. El primero, caracterizado por la intuición, corresponde a la época de *Los datos inmediatos de la conciencia*, cuando al atribuir al arte la visión de lo absoluto, Bergson insiste en la perspectiva objetiva de la obra, que refleja tal realidad. En un segundo período, que surge del *élan vital*, derivado de la *Evolución creadora* y *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, el filósofo, ya en posesión de su intuición metafísica, habría acentuado, a semejanza de ciertas estéticas del pasado centradas en el proceso interior del artista, el aspecto de la creación, callando en lo sucesivo acerca de la posibilidad ontológica de la expresión artística <sup>24</sup>.

De todos modos, ya se trate de una verdadera suplantación de la intuición estética por la filosófica —al fin de cuentas, es lo que al arte más le conviene, tratándose de los filósofos— o de una simple subordinación, el arte no consigue retener en la reflexión bergsoniana el fundamental privilegio que le fuera otorgado en un primer tiempo. Perdura sin embargo el recuerdo, y en tal sentido la influencia ha sido vasta, de la luminosa palabra que señalaba en la obra artística la visión de una heterogénea y cambiante realidad, del evanescente fluir.

Sin entrar a considerar la cuestión estrictamente metafísica de si el devenir es el verdadero ser <sup>25</sup>, no resulta superfluo dirigir una rápida mirada al objeto de las reflexiones, el arte mismo, que debería presentar la múltiple y variable duración. No fue ciertamente el camino seguido por Bergson, que no sintió tal curiosidad y como buen filósofo derivó la estética de su metafísica, prestando poca atención, salvo escasas referencias, a las artes particulares, a pesar de ser un sensible conocedor de varias de ellas.

¿Presenta el arte el incesante devenir que Bergson le asigna? Múltiples realizaciones artísticas justifican la tesis. Proust, sobre quien todavía se discute la influencia bergsoniana, perdura por su análisis de contenidos de conciencia, en que el tiempo perdido se convierte en pasado reencontrado y reconquistado, indisolublemente unido al presente. Con los recuerdos involuntarios, reminiscencia de impresiones antiguas, surge la belleza total del mundo interior, que es en Proust ga-

<sup>24</sup> *Bergson et nous*, p. 297 y sigtes.

<sup>25</sup> Fundamental intuición bergsoniana que JACQUES MARITAIN refuta en su *De Bergson a Tomás de Aquino*, trad. de Gilbete M. de Buedo, Buenos Aires, 1946.

rantía de una personalidad real, idéntica y extratemporal —diferencia con Bergson que ha sido subrayada por quienes cuestionan un influjo directo, prefiriendo hablar de coincidencias entre dos creadores que vivieron el mismo tiempo histórico.

El amplio campo del impresionismo pictórico, escultórico y musical halla autorizado respaldo en las ideas bergsonianas. Desde la perspectiva pictórica, es sabido que el impresionismo buscó siempre el cambio en la individualidad heterogénea y dinámica de la naturaleza. Fue ésta una corriente de extraordinaria importancia en el arte europeo, y Bergson necesariamente la conoció en su juventud, a pesar de que nunca nombra a los grandes maestros, y sí Turner y Corot, considerados habitualmente precursores de la escuela.

Pero basta rever otras orientaciones más intelectuales para percibir de inmediato un lenguaje contrario a la esencial movilidad evidente en aquéllas. Siempre en la plástica, consideremos una naturaleza cubista del período sintético: la silenciosa inmovilidad de planos en su genial disposición revela una perfección formal que es puro clasicismo, se llame geometría sensible, cantidad cualificada, número mágico. Síntesis de lo intelectual y sensible, de los opuestos bergsonianos, demuestra la conciliación del dualismo, aunque se trate de una armonía que denuncia un marcado cerebralismo. Especialmente en una determinada etapa de la pintura cubista se puede hablar de una particular búsqueda, en que tiempo y espacio obran en función recíproca, sin embargo la forma se resuelve siempre en términos decididamente espaciales. En el fondo el mismo futurismo no evita idéntico resultado, si bien se afana en esa búsqueda y aplica un principio esencialmente dinámico. Boccioni pudo sentirse tan próximo a Bergson —por lo menos en la teoría—, como para escribir: *A través de las líneas, de las formas y de los colores-fuerzas el objeto vive en el dinamismo que es intuición evolutiva del drama plástico. Jamás la sensación llegó a tan alto grado de potencia como para poder crear, partiendo de la visión externa, una interpretación interna del objeto, que descubriendo una apariencia immanente y móvil, lo hace vivir en la duración*<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> En *Estética e Arte futuriste*, citado por MARÍA L. GENGARO, *Orientaciones actuales del arte*, Buenos Aires, 1961, p. 212-213.

Las orientaciones intelectuales se han impuesto fuertemente en nuestro siglo. La influencia cubista, sintetizante y abstractiva, fue llamada por Julien Benda, partidario del realismo, uno de los romanticismos de nuestra época, el de la razón, que renovando la dicotomía contraponen al igualmente condenado romanticismo bergsoniano. Formalismo y abstracción frente al vitalismo instintivo, comunicación mística y simpatía universal, contra las categorías formales y estilísticas.

La experiencia irracional, siempre presente en el esporádico y videntado dadaísmo y el decisivo surrealismo que matiza en grado considerable buena parte del arte contemporáneo, es reeditada en algunos casos sorprendentemente cercanos a la concepción bergsoniana. Es un ejemplo la pintura informalista de Fautrier, cuya textura, lejos de limitarse al puro dato material, es en las ráfagas coloridas de sus telas, en los signos móviles y leves, algo así como una huella de la memoria, una estratificación de impresiones o acumulación de experiencias temporales<sup>27</sup>. Asimismo entre las últimas y más audaces corrientes, ciertas tendencias neofigurativas de importancia en nuestro país y en el extranjero, al exigir la ruptura del esquema lógico, con la simultaneidad de escenas ligadas por clima psicológico, se acogen de buen grado a la enseñanza del filósofo.

Estas orientaciones diversas y a veces contradictorias, son igualmente válidas en el campo del arte. Aunque en diferente sentido, algo semejante podría decirse de los filósofos; pues lo que en alto grado merece llamarse filosofía, la reflexión de Bergson, expresa si no la verdad del ser, la verdad de la auténtica experiencia metafísica, encarnada en

<sup>27</sup> El crítico Giulio C. Argan, que ha dedicado a Fautrier un volumen cuyo subtítulo es una de las más importantes obras de Bergson (*Materia y Memoria*), compara la obra pictórica con las ideas del filósofo, encontrando plena coincidencia entre ambas expresiones. Fautrier, a diferencia del cubismo que mantuvo la concepción racional del mundo y conservó el dualismo intelectualista de sujeto y objeto, de cosa y espacio, y a diferencia del trágico acento expresionista de otros pintores informales, entiende la pintura como concepción de la vida, no como medio de representación sino como experiencia histórica en crecimiento, acumulación y superposición. Anota Argan: *la materia de Fautrier... es una materia que no se simplifica, sino que avanza complicándose, captando y asimilando significaciones posibles, incorporando aspectos o momentos de lo real, saturándose de experiencia vivida... pero precisamente porque aquella materia es materia de imagen, y de la imagen tiene la extensión, la profundidad, la duración, la historia, ella es también, en el sentido bergsoniano, memoria. (De Bergson a Fautrier, en aut aut, Rivista di filosofia e di cultura, Milano, gennaio 1960).*

la personalidad ilustre de quien supo elevar con autoridad espléndida el fuego del espíritu en tiempos adversos, llegando a ser a principio de siglo, por un admirable señorío pleno de filosófica dignidad y rara pasión, el pensador de su época.

---

ROSA MARÍA RAVERA (San Juan 1917, Rosario). Profesora de Filosofía y de Pintura. Alterna la docencia, que ejerce en varios Institutos y en la Facultad de Ciencias de la Educación de Paraná, con la labor plástica, habiendo realizado exposiciones de pintura individuales y colectivas. Es autora de trabajos sobre estética y crítica de arte.

