

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

2 ej

**IMPULSO Y CREACION ARTISTICA,  
APROXIMACION A UNA ESTETICA BERGSONIANA**

**RUTH ISABEL AMBRIZ DIAZ**  
No. DE CUENTA 8757339-6

**TESINA QUE PRESENTA PARA OBTENER LA  
LICENCIATURA EN FILOSOFIA.**

COLEGIO DE FILOSOFIA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y  
LETRAS

**Sinodales:**

**Asesor: Dr. Ramón Xirau Subias**  
**Vocal: Dr. Adolfo Sánchez Vázquez**  
**Secretario: Mtro. Juan Manuel Silva Camarena**  
**Suplentes: Dra. Elsa Ma. Cross Anzaldúa**  
**Dra. Adriana Yañez Vilalta**

MEXICO, 1996.



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*A la memoria de mi padre*

*Agradezco a Ramón Xirau  
la amistad y el respeto  
que siempre me ha demostrado.*

## INDICE

Indice .....	4
INTRODUCCION .....	5
CAPITULO I.- Devenir histórico y forma artística en Susan K. Langer .....	9
CAPITULO II .- Bergson, aparato cognocitivo y duración ....	24
CAPITULO III . Evolución y Elan Vita .....	37
CAPITULO IV.- La Forma artística y el Elan Vital .....	47
CONCLUSIONES .....	51
BIBLIOGRAFIA .....	54

## INTRODUCCION

Una mirada retrospectiva a la filosofía en Occidente nos permite reconocer siempre presente en ella el imperativo de la razón como el catalizador que determina su valor para nosotros, pero difícilmente alguien analizará las raíces etimológicas de la palabra filosofía, que son filos -amor- y sofía -sabiduría-. De esta etimología no se deduce en ningún sentido la importancia que en Occidente se le da a lógica racional dentro de la filosofía, pues el amor es un sentimiento propio del corazón y la sabiduría queda mejor definida como una actitud hacia la vida, una actitud ecuánime, una actitud de templanza. Este amor, en el caso de la mística, puede relacionarse con el anhelo de conocer a Dios, y la sabiduría vincularse al hombre virtuoso.

Sin embargo, a pesar del lugar tan relevante que la razón ocupa en la filosofía, todos los pensadores siempre dejan traslucir en su explicación de la naturaleza humana o de la capacidad cognoscitiva del hombre, la importancia de la conciencia, en tanto que expansiva, o el instinto.

Lo cierto es que desde finales del siglo pasado y durante el presente siglo ha habido infinidad de teorías para describir la apreciación que el hombre tiene de sí mismo y de sus capacidades para desarrollarse en la sociedad, y a partir de ellas

ha decaído poco a poco la confianza que se podía tener en el rigor científico. Emerge entonces a la luz un hombre al que no le interesa ser bueno, sólo satisfacer sus necesidades fisiológicas unidas a la resolución de su sexualidad y su conflicto de aceptación. Surgen entonces las corrientes existencialistas como una crítica a la ciencia o las normas sociales.

Inmersa en este panorama, la filosofía occidental se aleja cada vez más de los problemas vitales del hombre, pierde espiritualidad y expansión, por su preferencia al rigor científico, con lo cual genera una mayor crisis para el género humano, ya que el hombre no es visto como un ser integrado por varios factores que sólo unidos dan lugar a su humanidad.

Al considerar estos antecedentes se explica el descenso del interés por ciertas ramas de la filosofía. La ética no se ha visto tan abandonada, pues se ha recurrido a los filósofos dedicados a la ética para que otras disciplinas e instituciones justifiquen su actividad deshumanizante.

La estética, por su parte, no tiene la suerte de ser tan urgentemente requerida, ya que arte, a pesar de haberse adaptado y evolucionado junto con el capitalismo y el poder de las instituciones, no es indispensable para el buen funcionamiento de la sociedad de consumo, ya que en general, los creadores son una minoría que junto a los espectadores eventuales distan mucho de tener como grupo alguna reelevancia. Además, al ser la filosofía occidental caracterizada por el análisis y no por la creación, hace fácil suponer que el interesado por el arte se dedique más a su creación que a su estudio, o, en última instancia, a su crítica porque no necesita de fundamentos tan áridamente propuestos.

La presente tesis pretende exponer una aproximación a una propuesta sobre la naturaleza del arte a partir de uno de los pensadores más dedicados en nuestro siglo a la reflexión del aparato cognoscitivo del hombre. Porque considero que a partir de su obra se puede llegar a conclusiones fecundas en esta rama de la filosofía, esencialmente humana y por lo mismo tan olvidada, debido a la importancia que Bergson da a la intuición.

Bergson (1869-1941). Nacido y muerto en París recibió a lo largo de su vida diversos premios y homenajes. Empezó a escribir en los últimos años del siglo pasado. En sus primeros textos criticó fuertemente la tendencia intelectualista de la filosofía del positivismo francés y del romanticismo alemán.

Es hasta cuando expone en la evolución creadora un concepto del hombre en donde la intuición juega un papel fundamental, abandonando el aire irónico o triunfalista de las filosofías anteriores.

En 1913, en medio de las conflagraciones mundiales, publica Los dos caminos de la filosofía y la religión, en donde habla de un hombre humilde que, desapegado de sus logros personales, se hace consciente del eslabón que ocupa en la cadena de la evolución y se abre a Dios para experimentar su grandeza, con total serenidad.

El acercamiento que logra entre el hombre y el proceso de creación lo hacen un autor consultado por los estudiosos del arte, a pesar de que nunca desarrollara una estética de manera intencional. Aquí pretendo, luego de haber

revisado toda su obra sugerir cómo hubiera sido una estética bergsoniana, apoyándome para darle mayor credibilidad a sus citas, en Susan K. Langer.

Esta autora norteamericana, además de haber propuesto una teoría muy reveladora de la evolución del conocimiento y del surgimiento de sus diferentes etapas a lo largo de la historia, se ha abocado al estudio del fenómeno artístico, incluyéndolo dentro de su concepción de la teoría del conocimiento, lo que hace factible un acercamiento enriquecedor entre ambos autores.

## I DEVENIR HISTÓRICO Y FORMA ARTÍSTICA EN SUSAN K. LANGER

Bergson es un autor al cual los artistas recurren mucho porque su filosofía es tan fértil para el florecimiento de las reflexiones sobre el arte; a pesar de que nunca haya sistematizado los muchísimos comentarios que a lo largo de sus obras aparecen sobre la filosofía del arte, y por eso carecen de un tratamiento sistemático. No pretendo justificarlo, pero en general creo que eso sucede con todos los pensadores que conozco, ya que ninguno de ellos explica el fenómeno artístico en sí, y ya sea que tomen en cuenta desde el punto de vista del artista o de acuerdo con el proceso que se sigue para crear una obra, el análisis de los factores que lo constituyen, el medio en el que se le sitúa o su relación con el público espectador, en general la mayoría de los autores que estudian el fenómeno artístico no lo hacen considerando la totalidad de los aspectos que lo constituyen y, además sitúan sus conclusiones sobre el tema, en planteamientos que van más allá del mismo fenómeno artístico. De esta manera, la reflexión sobre el arte queda como un anexo que pretende dar una explicación lógica de cómo se adapta el arte a la evolución de la sociedad, del papel que juega dentro de la epistemología o de la relación que guarda con el plano trascendente.

Con ello se evade la naturaleza del arte , que no es un **concepto** a analizar para incluirlo en esta o en aquella teoría porque **esencialmente es un** objeto propositivo, ligado a la intuición, ajeno a la intención de dar **razón de las cosas** a partir de sistemas racionales y, más que otra cosa parece **tener el efecto** de empujarnos a una vivencia determinada.

A continuación pretendo bosquejar la teoría de Susan Langer. **Considero** que ella lleva a cabo el estudio del fenómeno artístico de una **manera** muy consistente, logrando esto, en parte debido al análisis de muchas teorías diferentes que en su momento no lo suficientemente congruentes, o en su defecto, quedaron inconclusas. Toda esta investigación permitió a Langer captar un horizonte desde el cual se pudiera ubicar una definición del arte muy completa, adaptable a cada uno de los géneros artísticos: música, poesía, teatro, artes plásticas, etc, que sirvió también para detectar los motivos que han llevado a otros pensadores a proponer como problemas de la estética planteamientos inconclusos o malos entendidos que no ayudan a esclarecer el entendimiento en lo que a la naturaleza del arte se refiere.

Por ejemplo, Langer menciona que muchos de estos estudios son inexactos porque consideran que las formas artísticas tienen determinadas finalidades. Una de las más comunes es la tendencia a considerar que la finalidad del arte es la expresión de una idea o incluso de una ideología, y, aunque no se puede negar esto último, según Langer el trabajo artístico pretende la representación simbólica de un sentimiento, como veremos más adelante.

A pesar de ello, **el concepto** del arte, como expresión, ha provocado infinidad de juicios **para evaluar** si dicha comunicación logró adecuadamente o sobre **los efectos** positivos o negativos que provocó en los espectadores, e incluso **se habla** de una educación a través del arte. Sin embargo, todos estos **argumentos** eluden la concepción del arte como una herramienta que nos **sirve para poder** concebir algo subjetivo, que este proceso sucede a un nivel **de conciencia** más elemental que el científica.

También se **habla de la** pureza o impureza del arte, en relación con los motivos que inspiraron **sus formas** o a la fidelidad que guarda respecto con a una escuela o una **cultura**. Sobre esto para Langer no basta con decir lo siguiente: el propósito **de una** forma artística es configurar un símbolo que evoque una cierta **emoción**, y en la medida en que esto se logra se habla de arte bien o mal logrado y **puro** o impuro. Al contemplar una obra ella debe de evocar sostenidamente **la emoción** que la ha motivado, pero no se puede lograr si está conformada por un símbolo contradictorio o ambiguo para la imaginación. Pero más tarde **aclararemos** todo esto.

Langer comienza describiendo el fenómeno artístico como un espacio virtual; con este término da entender un universo en donde se imprimen, a través de símbolos, todos los diferentes motivos del autor **para crear** una ilusión, que será tan compleja como universal llegará a través de la forma y el alcance de la obra. Hace notar, con respecto a este mismo término, su oposición a considerar el objeto artístico como una construcción de elementos preexistentes considerada artística sólo por la disposición de aquellos, de ahí su decisión a no referirse al arte en tanto que obra.

Luego remarca la diferencia entre la forma lógica o discursiva y la forma artística, diciendo que ésta última es precisamente ese espacio virtual en el que hay infinidad de posibilidades para acercarnos a los sentimientos y las emociones que nada tiene que ver con la racionalidad que caracteriza a la forma lógica, porque " estos elementos inseparables de la realidad subjetiva componen lo que llamamos la "vida interior" de los seres humanos" <sup>1</sup> vida para quien no es suficiente tampoco la forma discursiva para ser expresada y comprendida.

Señala además que las manifestaciones artísticas no pueden ser exposiciones o puntos de vista meramente personales, ni la composición ni la lucidez son fundamentales, pero estos sí son características esenciales de cualquier obra de arte, aunque asegura que tampoco es indispensable para un artista experimentar en carne propia, en toda su intensidad, las emociones y sentimientos que deja plasmados en su obra ¿Acaso podría haber vivido Eurípides las emociones tan intensas de los personajes de sus diecinueve tragedias?: por supuesto que no, tan sólo las emociones de uno de ellos puede tomar la vida entera de una persona para ser resuelta. No, para Langer las obras de arte no son meramente sintomáticas, ni tampoco son un mero arreglo de los elementos que el autor encuentra dentro de la naturaleza para simplemente darles una nueva forma. Ella considera que una forma artística exige muchísimo más que el manejo de una técnica a través de la cual el individuo puede hacer la catarsis de su angustia, y en la medida en que se desahoga, puede abandonar su trabajo, importarle la coherencia con la que ha amalgamado e impreso sus emociones en la obra.

---

<sup>1</sup> Langer, Los problemas del arte, de. infinito, Buenos Aires, 1966, p.150

El fundamento de una forma artística, según Langer, está constituido en un primer momento por el manejo que se hace de un símbolo o varios con el fin de ligar la esfera subjetiva de la sensibilidad humana con la realidad, como resultado de la busca de satisfacer la necesidad de simbolizar en el hombre<sup>2</sup> así queda diferenciada la forma lógica y la forma expresiva, la primera no necesariamente está relacionada con el arte, es un concepto abstraible que requiere de una regla de traducción a partir de la cual se puede entender la analogía entre dos versiones de un mismo objeto o idea cuando éstas nos son presentados, el símbolo más común a todos sería la abstracción que podemos hacer cuando ponemos nuestras manos una frente a otra y, a pesar de que son contrarias, podemos aseverar que tienen la misma forma. La forma expresiva, por su parte, es aquella que puede presentar a otra que no es tan fácilmente reconocible, lo que hace de la primera una clave para comprender a la segunda, a través de un proceso del entendimiento en el que la intuición juega un papel fundamental, así "el símbolo parece ser la cosa misma o contenerla o ser contenido por ésta"<sup>3</sup> y esta manera de identificación entre ignificante y símbolo es la que queda en la base de las formas artísticas y de las discursivas, aunque también hay que detallar que cuando ésta última deja de lado el rigor racionalista, puede convertirse en una forma artística, es decir, cuando se expresa una idea o sentimiento a través del lenguaje, al hacer una analogía, o lo que en literatura se conoce como metáfora. Con respecto a la necesidad de simbolización, que la literatura se conoce como metáfora. da lugar entre otras expresiones al lenguaje y al arte, es muy importante tener en cuenta, la ubicación que en el cerebro hace de la misma, por ser parecida a las referencias que Bergson hace de ella en el cerebro y también por la

<sup>2</sup> Langer, *Philosophy in a new key*, Harvard University Press, Cambridge, 1942, p.4

<sup>3</sup> Langer, loc. cit., p. 149

importancia que Langer le da en el proceso de evolución de las facultades cognoscitivas<sup>4</sup>, lo que definitivamente nos muestra una semejanza entre los dos autores, en tanto que demuestran la importancia de la intuición durante la evolución de las facultades humanas.<sup>5</sup>

Una forma artística, entonces, viene a ser una presencia, una aparición, porque no puede ser separada del símbolo que la presenta ante nosotros, pues las cualidades que tienen son exactamente las mismas que tiene el objeto representado, si nos referimos a una obra bien lograda. Además hay que tener presente que, para Langer, el artista no sólo representa un sentimiento particular, pues la relación que mantiene con el objeto de la representación también le permite "expresar lo que sabe de ese objeto, e incluso lo que sabe sobre el sentimiento humano"<sup>6</sup> con relación a ese objeto, que queda convertido al universalizarse en "una metáfora desarrollada, un símbolo no discursivo que articula lo que es verbalmente inefable, esto es, la lógica de la conciencia misma"<sup>7</sup>.

Pero para que esto pueda darse, es primordialmente necesario que en la obra, en ese espacio virtual, se genere una ilusión, que surge al desvincular al objeto de la realidad en la que lo sitúa nuestro sentido común. Con ello, se propone al espectador una nueva visión que tendrá un efecto más intenso, cuanta más claridad haya en este vínculo entre el objetivo y su nueva posibilidad que no es necesariamente funcional. En segundo término, también es importante que esta ilusión, más que una abstracción o que un arreglo

---

<sup>4</sup> Langer, loc. cit. . p. 45

<sup>5</sup> Ibidem. op. cit. . p. 98

<sup>6</sup> Langer, loc. cit. . p. 153

<sup>7</sup> Langer, op.cit. . p. 153

libremente ordenada para darnos a entender algo, pueda mostrarnos una cierta apariencia de vida en el objeto, porque la manera en que esta apariencia se desarrolla dentro de la obra es un elemento fundamental de la simbolización del sentimiento al que la obra hace alusión.

Así, la ilusión en el arte, es substancialmente esta apariencia de vida que determina en carácter de la obra, aunque de manera secundaria siempre debe haber una ampliación de esta ilusión, y esta ampliación funge como un elemento enriquecedor que hace de la obra algo más extenso y elástico con el fin de recrear la expresionalidad o ilusión primaria del artista para que fluya con el impulso creativo. Susan Langer llama forma dominante de las posibilidades simbólicas a esta primera ilusión, a este primer impulso, pues es a partir de ella que los símbolos se desenvuelven.

Hay que notar que la presencia de esta matriz no es de ninguna manera coetánea para la inspiración del artista, muy por el contrario, la forma dominante es un punto de partida fecundo a partir del cual fructifica la obra. Langer afirma: "El gran momento de la creación es el reconocimiento de la matriz, el principio mediante el cual se organiza y expande la obra, a manera de ritmo para darle fluidez y cadencia al sentimiento inspirador.

En las artes ocurrentes o de ejecución, dentro de las que Langer también sitúa a la literatura, la ilusión secundaria que se da a raíz de la forma dominante, también simbolizada a través de gestos, que vienen a ser abstracciones de la conducta de un personaje y que, al igual que el ritmo, organizan y dan vida a la ilusión. El gesto en las artes ocurrentes ocupa

<sup>8</sup> Langer, Sentimiento y Forma, UNAM, México, 1967, p. 118

el lugar del detalle en las artes plásticas, y por ser un elemento más particularizado que el ritmo, tiene más posibilidades de enriquecimiento, ya que su presencia puede ser una denuncia pública, como un síntoma de la vida subjetiva del sentimiento representado, y por estas implicaciones, se convierte en la materia prima ideal para crear símbolos artísticos, ya que su conformación representa un equilibrio orgánico, antropocéntrico, visto desde el punto de vista del hombre, desde su cuerpo y de la experiencia que tiene su cuerpo como algo suspendido en el tiempo.

Una buena composición se distingue por su claridad, la precisión y la coherencia con la que aglutina los detalles, de manera que un espectador no se confunda y pueda seguir la evolución orgánica del sentimiento y descubrir su sentido, sin darle tanta importancia al cómo de la forma expresiva, que puede ser bella y agradable, generando una atmósfera apacible, o bien empujar al observador a tomar conciencia de lo agresivo del entorno social y darle una impresión que no lo deje dormir en tres noches, como sucede cuando uno lee sin advertencia previa la obra de Jean Genet Los biombos.

Pero ya sea como espectador o como creador de la obra, el conocimiento de la forma se da intuitivamente en un momento fugaz que al suceder "crea un verdadero *impasse* epistemológico" <sup>9</sup> , un evento que abarca todo el sentimiento que luego se va a querer expresar, a través de un proceso en el que interviene la memoria como elemento fundamental.

---

<sup>9</sup> Langer, op.cit. , p.153

Este proceso Langer lo describe como una experiencia de selección de diferentes impresiones, que el artista tiene de un objeto o fenómeno, y que recopila para moldear una forma expresiva. Durante los momentos de creación, el artista puede considerar un solo aspecto de muchas experiencias, o bien desmenuzar una experiencia desde varios puntos de vista, dependiendo del sentimiento que lo motive y/o la manera en que vaya a configurar los símbolos, esto con referencia al género artístico y las diferentes técnicas o escuelas que caractericen a su creación y su forma de ser artista.

Un factor que resulta interesante en el estudio del proceso de creación es la memoria, que según Langer, al estructurar una forma artística le inserta un patrón dinámico. Es en la capacidad de dinamizar este patrón donde radica su verdadero valor cognoscitivo, que puede sorprender no sólo al público, sino también al artista porque ofrece infinitas posibilidades de interpretación, ya que permite considerar a la obra en relación con factores externos a sí misma, como la política y la historia, o simplemente proporcionar al artista o los espectadores recuerdos de su historia personal algo que puede hacerlos considerar el futuro y la relación siempre nueva que puede tener con la obra. De ahí que el trabajo artístico posea una libertad tan intensa, pues el artista, al intuir todas las relaciones que puede haber entre el sentimiento y el objeto que lo simboliza, siente como si lo lanzaran en un océano de posibilidades de donde tiene que rescatar las opciones que sea más plausible exteriorizar sus motivos.

Según esto, Langer considera el talento como una habilidad para manejar ideas o materiales e imprimirlas un sentido determinado con el fin de hacerlo simbolizar algo; de hecho, esa habilidad no es tan difícil de encontrar

en los niños, y, cuando esto sucede, comúnmente se les considera prodigiosos una vez que se familiarizan con alguna técnica artística, ya sea simplemente artesanal; pero según Langer, el manejo de una técnica no implica necesariamente que un sujeto llegue a consumarse más tarde como artista, sino que sencillamente puede llegar a ser un buen artista, por lo que considera la genialidad como otra cosa.

Lo que hace al genio es la capacidad que tiene de imaginar, de concebir realidades aparte de la nuestra, y es también por esta capacidad con la que se le revelan estas propuestas que le es más o menos difícil expresarlas; claro que la técnica y el talento le ayudan, ellos son indispensables en mayor o menor grado. Incluso se puede decir que genio y talento pueden llegar a oponerse entre sí, como es el caso de los autores que luchan con los lineamientos bajo los cuales han sido formados y pretenden salir a partir de nuevas concepciones. Pero concluyamos simplemente en considerar distintos la capacidad de concepción y la posibilidad o habilidades para expresar dicha concepción.

Además, estas capacidades no se dan en una persona de manera paralela ni de manera acabada, sino que evolucionan e incluso se ayudan a enriquecer mutuamente; así, un talento de juventud se corona en la madurez con la genialidad, o bien, con genialidad se desarrolla un talento determinado para poder simbolizar con mayor exactitud todo lo que el artista se propone. Cabe señalar que, con respecto a este punto, no existe un consenso entre Langer y Bergson, al menos en lo que se puede deducir en un primer momento acerca de sus planteamientos, pero sobre esto me extenderé más tarde.

Sea como fuere, Langer enfatiza que la creación artística es un ejercicio libre muy exigente para quién lo ejerce. Según ella, los artistas son individuos que se caracterizan por vivir en un estado de alerta muy acentuado, ellos no pretenden en un primer momento entablar un diálogo con el público, y esto no implica que la relación que tiene con su obra sea igual a la de un enfermo mental con el mundo alucinante que genera. No, aunque comúnmente se les confunda con los locos, los artistas pretenden elaborar para sí mismos un símbolo que sea capaz de ser la imagen organizada de un sentimiento, a manera de imprimir no sólo su sentimiento, sino también lo que él conoce de ese sentimiento, y esa nueva configuración merece por su riqueza ser conocida por los demás, aunque durante su formación el público haya sido meramente hipotético. Por mi parte creo que esto provoca que la gente rechace al artista, ya que el público se siente minimizado ante el artista, a quien sólo le importa seguir creando, porque pareciera que se le acaba la vida, y tuviera prisa, ante el temor de no llegar a exteriorizar todas las vislumbres de nuevos mundos que le asaltan por dentro, y que para él son más enriquecedores que el mundo en el que vive, y la opinión de otros que viven sin conocer lo que él conoce. Pareciera en el fondo, que esos sentimientos hacia el artista son envidia disfrazada.

A partir de lo anterior es fácil darse cuenta por que para Langer, escolarizar la educación artística, se tendría que romper con el concepto que la gente tiene comúnmente de las escuelas de artes, en donde se cree que la educación debe implantarse como un condicionamiento que lleva al educando a percibir y poder imaginar las cosas de cierta manera... y nada puede ser más erróneo. La aptitud para entender el arte y concebir una forma artística son algo que no puede ser enseñado por que no hay un método para ello, lo único que se

puede hacer que se acerquen a las personas y exponerlas al "contacto tácito, personal y luminoso con los símbolos del sentimiento" <sup>10</sup> para motivarlas.

La educación artística, suele hacerse confusa, porque olvidándose de la importancia de la sensibilización, se enfoca mucho hacia la técnica y uso de materiales, que desde las reglas clásicas griegas para la distribución del espacio para trazar un dibujo, hasta las diferentes escuelas para el manejo del color en el teatro y la danza, sin recordar que el objetivo del arte trasciende la nomenclatura y busca simplemente recrear sentimientos; basta para ello, comparar sus manifestaciones artísticas más primitivas con las más modernas y concluiremos en aceptar que la importancia de la técnica y los materiales pasa a un segundo término, porque es más importante el virtuosismo que se maneja el fluir de las emociones, el juego de energías y la vitalidad.

Como ejemplo, Langer se refiere a la danza como la manifestación artística más antigua, su origen se remonta a una época en que los hombres viven en un mundo mágico y son dominados por las fuerzas naturales. Es a partir de la danza que los hombres pretenden entrar en contacto con las fuerzas naturales, y por lo tanto consideran una ceremonia sagrada, un vehículo para ir más allá de la vida rudimentaria, que no presenta elementos que la puedan enriquecer técnicamente.

De aquí se deduce que la grandeza y la universalidad de una obra no tiene relación necesariamente fundamental con las instancias materiales en las que se realiza. La danza de un aborigen, por ejemplo, no tiene nada que pedirle

<sup>10</sup> Langer, op. cit., p. 112.

a los disfraces y la utilería del ballet, porque su objetivo, que es sacralizar la vida del hombre, se puede cumplir con recursos más mediatos. El hecho de que una forma artística, se dé en un estadio histórico más avanzado que otros, no implica en ningún sentido su superioridad respecto a otras formas artísticas previas, porque la capacidad para configurar un símbolo, que es la que hace posible la concepción de las formas artísticas, es una cualidad humana sin más, presente en cualquier momento de la historia de la humanidad.

Sin embargo, Langer aclara que el arte sí evoluciona a través de la historia, y puede surgir de las formas artesanales que al principio sirven al hombre para embellecer utensilios de uso cotidiano; generalmente luego pasa a un estadio en el que llega a formar parte de los ritos y las celebraciones religiosas de las diferentes culturas, sin embargo, al pasar el tiempo, en la medida es que el hombre, y su conciencia de sí mismo, evoluciona y se vuelve vez más social y capaz de analizarse, las instituciones eclesiásticas pierden poder y el arte empieza a secularizarse.

Con la pérdida de su carácter litúrgico, el arte debe encontrar una nueva mística. En el caso de Europa a finales de la Edad Media, el comercio y los descubrimientos científicos que promueven la navegación dan impulso a la burguesía que se convierte en la nueva mecenas de los artistas y aunque en otras culturas este paso ha sido mucho más tardío que en el mundo occidental, en general, con el fortalecimiento de los modos capitalistas de producción, el arte se ha convertido en un objeto más de consumo en el mercado, en donde se le puede requerir como un servicio para justificar o avalar una causa. Esto último, la mayoría de las veces no es el medio más deseable para su fomento, pero finalmente, Langer dice que la evolución del arte en la sociedad

contemporánea, que es tan impersonal, ha provocado que los grupos de artistas e intelectuales lo defiendan como una causa en sí, y con ello le han otorgado el derecho a ser expuesto a todos en museos y galerías, lo que refleja de algún modo, la concepción que Langer tiene de la historia del hombre, al considerarla a partir de la evolución de horizontes caracterizados por ciertos conceptos ideados por la genialidad de quienes en esos períodos han vivido, a fin de poder enfrentar con ellos la vida política y doméstica<sup>11</sup>.

Dentro de este marco, debo mencionar que Langer considera la crítica a la ciencia, resultado de la evolución del pensamiento discursivo, mientras que a la teoría del conocimiento, origen de la crítica del arte<sup>12</sup>, y que de estas manifestaciones culturales, la ciencia o el conocimiento intelectual siempre triunfarán sobre la religión y el arte, porque estas últimas descansan sobre lo que ella llama "formas más jóvenes y provisionales de pensamiento"<sup>13</sup> que se ven rebasadas por el conocimiento discursivo, que las ha ubicado tras un horizonte que se acerca a la verdad, solo con los hechos empíricamente demostrables.

Sin embargo, al igual que Bergson, Langer reitera la importancia de la intuición como factor sumamente influyente para la integración de la personalidad y la vida humana<sup>15</sup> que ha evolucionado desde las tribus primitivas, hasta la actualidad, dejando a su paso la posibilidad de existir, a las diferentes formas artísticas<sup>16</sup>, aun cuando ello implique que los símbolos

<sup>11</sup> Langer, *Philosophy in a new key*, p. 6

<sup>12</sup> Langer, *op. cit.*, p. 143

<sup>13</sup> Langer, *op. cit.*, p. 202

<sup>14</sup> Langer, *op. cit.*, p. 15

<sup>15</sup> Langer, *op. cit.*, p. 48

<sup>16</sup> Langer, *op. cit.*, p. 11

en ellas utilizados, sean capaces de restringir y constreñir la conducta e ideología de los individuos, para adaptarlos a la sociedad<sup>17</sup>, no sólo por su carácter rector, sino por la capacidad que tiene para canalizar los impulsos naturales del hombre hacia la libertad y felicidad, a través del arte y la liturgia<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Langer, op. cit., p.p. 286-7

<sup>18</sup> Langer, op. cit., p.p. 289-90

## II APARATO COGNOCITIVO Y DURACIÓN

La crítica que Bergson hace al conocimiento racionalista y da lugar a una cosmovisión en la que el hombre tiene un desempeño mucho más **significativo** que en otras, se fundamenta en la noción elemental de la duración; **es en ella** donde él considera que se deben basar todos los conocimientos, si se **pretende** buscar que sean veraces y conduzcan al individuo a una vida más libre, **fruto** de un entendimiento más acorde con su propia naturaleza.

Bergson denuncia la tendencia del espíritu a desvirtuarse, **ante** el aumento de la influencia de la conciencia reflexiva en la vida del hombre, debido al hábito que adquiere de interponer, a su natural entendimiento de las cosas, las categorías del espacio y el tiempo, que no son compatibles con las representaciones dinámicas que se presentan en la duración real.

Sucede, que para enfrentarse a la vida práctica, el hombre tiene como primer instrumento a su cuerpo, que al recibir las sensaciones del mundo externo, las transmite a través del sistema nervioso, a lo que Bergson llama un estado cerebral, que se encarga de procesar esa información, para que el individuo pueda actuar de la manera más propicia ante los eventos que se le presentan. En este estado cerebral ubicado entre la capacidad de la conciencia reflexiva y la percepción pura, hay códigos de asimilación en los que se almacena la información que para poder expresarse satisfactoriamente, deberá

ser traducida nuevamente a los términos espacio-temporales en los que la conciencia supone que fue percibida originalmente. Estas multiplicidades de información pueden ser de dos diferentes tipos: las de los objetos materiales, que entran en la categoría del espacio, que no puede ser penetrado al mismo tiempo más que por un objeto, dando lugar a que la mente, para representarlos utilice unidades numéricas, que consisten en una unidad básica a la que se le pueden adicionar otras, idénticas a la primera, en cantidades que abarquen toda la multiplicidad, a la que se refieran e inclusive se extiendan infinitamente. Este tipo de multiplicidad desconoce las cualidades porque esta constituida de unidades homogéneas que modifican la percepción interna, cuya naturaleza esta codificada para percibir cualidades, siendo ajena al presente y al pasado entre más puro sea su estado. A esta percepción interna, anterior a la acumulación de las multiplicidades, es a lo que Bergson llama **duración real**.

El segundo tipo de multiplicidad está constituido por hechos de conciencia, que sí se pueden interpenetrar entre sí, porque no son espaciales, coexisten a lo largo del tiempo y pueden aparecer o desaparecer indistintamente dentro de la duración real, tan es así que un solo sentimiento puede abarcar el alma entera y desaparecer de inmediato o permanecer indefinidamente en ella, aunque estas variaciones son un obstáculo para expresar su influencia en el individuo porque necesitan encontrar un símbolo en la esfera material o numérica para que las simbolice y puedan ser expresadas. De esta manera, puedo decir: "Te quiero de aquí a la luna, dos vueltas y de regreso", y el receptor del mensaje podrá entender que siento afecto infinito por él, aun cuando la medida que utilizo para expresar dicho sentimiento sea de una naturaleza distinta, incompatible al sentimiento mismo; es como si para poder expresar un estado de conciencia tuviéramos que traicionar su esencia aunque a

veces entre el acto o el objeto pueda surgir la conciencia como un paliativo que se intensifica por las limitaciones de la conciencia racional y de cuyo origen hablaremos en el siguiente capítulo.

Entiéndase de todo esto, que a partir de la atención del espíritu se dirige a los fenómenos, empieza el proceso de abstracción, sea para objetivar algo en el espacio y determinar en relación con él una conducta determinada, o para adquirir de él un conocimiento, que la memoria podrá archivar como un suceso del pasado limitado a ciertas características. Lo cierto, es que de esta manera, el yo puro permanece exento de toda relación recíproca con la exterioridad, y que fuera del yo, hay una exterioridad en la que los objetos sí mantienen relaciones recíprocas, aunque en el mundo real no, haya sucesión y los objetos permanezcan en él suspendidos de la historia ni porvenir; de esta manera, la duración viene a ser una forma de memoria que no queda incluida en la forma que tenemos de concebir nuestra vida en el mundo, y que es distinta de la duración pura de la que ya hablamos.

¿Cómo es entonces posible el conocimiento? Vamos a analizar con detalle la crítica que Bergson hace de la especificidad del conocimiento racional. Según él, todo conocimiento es posible en el mundo que es una representación simbólica, extraída del espacio o la acción, que permanece para el espíritu en la forma de un recuerdo en la memoria, dando a la duración una forma homogénea que es ilusoria, pero que une al tiempo y al espacio en una intersección. Este punto de unión es la simultaneidad, que al ser que todos los gustos y sensaciones que un individuo puede tener, es una representación cuyas repeticiones a lo largo del tiempo varían entre sí, por eso se cuestiona la tan renombrada objetividad del conocimiento intelectual que se expresa en el lenguaje

argumentado que un **concepto** o una palabra, significan un fenómeno determinado, ya sea un **objeto** o una situación, pero ninguno de ellos dará lugar al progreso científico u **objetivo** porque la variación, de los objetos en la duración real los hace **perder su simbolismo**, la objetividad que los hace valiosos, ¿acaso cuando **viamos** a un país donde se habla nuestra lengua materna, podemos entender la lengua que hablan los lugareños que se caracteriza por tener variaciones **dialectales** muy acentuadas? Sin duda alguna tendríamos que poner **para comprender** a nuestros anfitriones el mismo ajuste que un hombre **de ciencia**, un médico, digamos, tiene que hacer a los términos médicos que **generalmente** utilizaba, cuando lee la publicación de divulgación que lo pone **al tanto** de los descubrimientos que se han hecho acerca de los mismos, o de las **razones** por las que estos términos **no son aplicables** a las nuevas enfermedades.

Ocurre con las **sensaciones** y los gustos, que **no varían** no necesariamente por el **condicionamiento** social ejercido sobre los individuos, sino por características **más individuales**, como la edad, el sexo, simplemente el momento en el que **ocurren**; lo cierto es que los **datos de historias** individuales, varían **más rápidamente**, además de referirse a cosas que afectan las normas sociales de **manera poco perceptible**, a menos que un número mayor de personas los haga suyos y por eso se fortalezcan. Pero **en general**, se trata sencillamente de **aislaciones de esa duración real** que pueden considerarse más burdas en la medida en que más determinen de manera **inespecífica** la vida de un individuo, porque el individuo sea posterior a ellas y lo impriman un sello impersonal, como serían el lenguaje y las normas sociales, que también pueden ser delicadas, como las preferencias alimenticias y otros hábitos particulares dentro de las mismas normas sociales.

Así, la ciencia sí posee un valor absoluto en tanto que se refiere a sí misma, mientras Bergson sitúa en su base a la percepción, ignorando las opiniones de otros pensadores que ven en ella una experiencia confusa y provisional, que sólo a través del raciocinio llega a elevarse a título de ciencia, ignorando también con ello el discurso científico.

En su libro Materia y Memoria Bergson analiza como es posible la percepción consciente, a la que nos hemos referido como una representación dinámica entre los objetos extensos y el espíritu. Es en el espíritu donde por derecho existe la percepción pura, que a partir de una contracción de la realidad, se establece o amolda la imagen del cuerpo, al identificarse con la capacidad de este último para absorber las afecciones que le imprimen los objetos.

Aunque de hecho la realidad exista, la conciencia sólo toma de ella la información que considera importante para sí, de manera que los objetos conocidos, al llegar a la conciencia en forma de estímulos, lo hacen incompletos, oscurecidos, según Bergson, aunque aclara que es precisamente por este discernimiento que las imágenes son posibles, ya que se forman cuando se mezclan los datos obtenidos, pues percibir la totalidad real del objeto es decir todas sus características, sería convertirse en el objeto en sí y enajenarnos con respecto al espíritu.

El cuerpo, por su parte, en tanto que lugar donde sucede la vida interior y donde invertimos la realidad para percibir a la materia en nosotros en vez de percibirnos a nosotros, dentro de ella, se convirtiéndose es un esquema del

que se puede descifrar un futuro próximo, y un puente para nosotros con el pasado.

Bergson sitúa, a la aportación que la memoria hace durante la percepción individual, en un papel preponderante, primero porque la memoria es como el fenómeno que nos permite conocer experimentalmente la existencia del espíritu, pero además, porque hace posible la percepción, es decir, que puede sustraer de la duración fracciones definidas, utilizables por el intelecto y combinar, presentes y pasadas para beneficio de nuestras acciones.

Hay, sin embargo, que hacer la distinción entre dos tipos diferentes de memoria: la primera es la repetitiva, y su función se reduce a la de manera espontánea, imágenes recuerdo que son réplica fiel de los hechos que les generaron, sin otra intención que la de conservar el pasado intacto. Su información es muy personalizada, incluso podríamos decir que ella guarda la estructura del ego, y aun cuando puede ser muy útil cuando necesitamos reconocer alguna experiencia pasada, es clara su orientación hacia el pasado, ya que parece sólo capaz de moverse, a lo largo de una réplica del pasado que siempre nuevo, lo que la hace incompatible con el flujo de la duración.

El segundo tipo de memoria es más activo por varias razones: primero porque se encarga de asociar las ideas que almacena, para configurarlas de una manera que nos sean útiles. Son recuerdos aprendidos y se van perfeccionando con cada nueva evocación que hacemos de ellos hasta que se despersonalizan y su configuración da lugar a un nuevo conocimiento o hábito corporal. En segundo lugar, este tipo de memoria es más dinámico, porque tiene que reprimir el primero al mismo tiempo que de él extraer, del

subconsciente y del inconsciente, información pertinente relacionarla inmediatamente a la percepción, una vez que sus imágenes han sido reconocidas. La interpretación de la percepción y los recuerdos están unida que ambos se confunden, pues al identificar el objeto percibido, el imágenes-recuerdo inmediatamente le inyectan información de la memoria que modifican antes de guardarlo, dando lugar a una retroalimentación de los mismos. Al regresar a la imagen que tenemos del cuerpo, lo veremos en un vínculo espacial, una memoria instantánea que nos ayuda a hacer un análisis especial nuestro pasado, además de ser capaz de adaptar en su expresión el carácter de cada persona y, por tanto, a su conducta.

Por otra parte, el rigor y la velocidad, con que la memoria puede inyectar recuerdos a la realidad presente, una vez que ha sido escogido lo que determina el carácter de un individuo. Según Bergson los tipos de memoria que sirven como parámetros en este punto serían el carácter impermanente del soñador. El primero responde a una memoria más dócil, que condiciona las respuestas del individuo, y el segundo a una memoria más rígida, que lo condiciona tanto, que casi lo hace vivir en el pasado. En el caso de los niños, dice que tiene con frecuencia una memoria muy aguda, pero que no hay un condicionamiento tan estricto por parte del raciocinio que impida la conservación de los recuerdos, de ahí también que la imaginación e ideas infantiles, generalmente se atribuya a su inocencia, y la incapacidad para presentar ideas generales, se atribuyan a la indiferencia que hay entre el recuerdo y percepción. Estas capacidades se reafirman con la repetición de imágenes-recuerdo del segundo tipo de memoria al pasar el tiempo.

Luego entonces, los recuerdos, incluso antes de aplicarse al evento que los he evocado, se asocian por las afinidades que hay entre ellos, ya sea por sus semejanzas o por la contigüidad que tengan entre sí dentro de la memoria. Por este motivo, la tensión con que trabaja el espíritu, debe ser administrada para equilibrar el flujo de los recuerdos, evitando que se bloqueen entre sí o se dispersen, pues es posible que la percepción de un evento determinado evoque más información de la que puede requerirse para responder a él adecuadamente.

Resumamos lo anterior en que la capacidad de conocer, nos permite encontrar en la realidad que pasa algo de permanencia y regularidad, y que para ello, la razón especulativa tienen que traicionar la naturaleza de la duración, con el fin de hacerla mensurable.

Antes vimos cómo, según Langer, estos diferentes tipos de condicionamiento, pueden ser retomados para simbolizar un sentimiento y así constituir el contorno una obra de arte. Veamos ahora como Bergson puede enriquecer también esta concepción de los objetos artísticos.

Básicamente, nuestro autor más que criticar el conocimiento científico lo que busca, es denunciar la incapacidad de la inteligencia, para rescatar al hombre y llevarlo a tener una conciencia más plena de sí mismo, y creo todo lo anteriormente descrito puede parecer confuso si lo imaginamos cuando queremos escoger una acción determinada.

Bergson, considera que el hombre se complica la vida a sí mismo, cuando pretende conocer la realidad racionalmente, pues genera una realidad

aparte, correspondiente a un orden artificial de las cosas. Eso da pie a que el individuo se separe de la realidad o duración pura, que puede ser percibida a través de su intuición y viva una realidad aparte, correspondiente a un orden artificial de las cosas. Así el individuo se separa de la realidad, la duración pura, y vive una realidad creada por su intelecto, defendiéndola de todo lo exterior, sin importarle si ello implica al universo entero, como si ese mundo artificial, reductor de sus posibilidades reales, fuera base firme para argumentar en contra de lo que para él es desordenado, porque no ha podido encajonarlo en el código que utiliza como herramienta y donde por cierto, el universo no cabe.

A partir de esta descalificación del orden absoluto, el individuo pierde muchas opciones para actuar, pues cuando se enfrenta a una situación no actúa en relación con ella, sino sólo a la imagen que de ella se ha formado en el pasado.

Mientras la posibilidad de actuar, que no se ha llevado a cabo queda en la memoria sin que necesariamente pierda su potencialidad en tanto que realizable. Así, las cosas posibles no existen en tanto que pueda haber posibilidades para su realización, sino en tanto que el hombre puede concebirlas dentro del marco artificial que ha creado, y que para él en tanto que manifiesto, es todo su mundo, aunque sus posibilidades de acción serían muchísimo más amplias si tan sólo se hiciera consciente de la conformación de su capacidad real.

"Yo aspiro el olor de una rosa y en seguida vienen a mi memoria recuerdos confusos de la infancia. A decir verdad, estos recuerdos no han sido evocados en modo alguno por el perfume de la rosa: los aspiro en el olor mismo que es todo esto para

mí. Otros lo sentirán de manera diferente. Se trata siempre del mismo olor, diréis, aunque asociado a ideas diferentes. Bien deseo que os expreséis así; pero no olvidéis que habéis eliminado primero impresiones diversas que produce la rosa sobre -- cada uno de nosotros, lo que ellas tienen de personal; no habéis conservado más que el aspecto, lo - que, en el olor de la rosa pertenece al dominio co-- mún y, para decirlo todo, al espacio."<sup>19</sup>

La creación artística se genera en este marco, y el trabajo del artista consiste precisamente en conformar en una obra las posibilidades que a su memoria llegan. La obra debe crearse con toda libertad para que en ese espacio puedan confluír lo potencial y lo real al mismo tiempo. La naturaleza, para Bergson, viene a ser lo mismo, en este sentido, que la obra de arte, y su diferencia simplemente consistiría en que la naturaleza es más amplia, porque su configuración está dada como una muestra de la posibilidad universal en sí: "La materia sería una lengua que Dios nos habla"<sup>20</sup> y las plantas y animales, incluso nosotros mismos podemos considerarnos sus obras de arte.

En este marco la influencia de la voluntad es como una de las capacidades que caracterizan al hombre y lo diferencian de los otros seres, porque toma las decisiones para actuar por encima de una naturaleza, que sigue el impulso por nosotros concebido como la duración real. Por lo que a través del ejercicio de su voluntad, el hombre puede modificar el uso de su conciencia reflexiva, y unirse al fluír de ese impulso, logrando con ello un contacto real con su verdadera naturaleza.

---

<sup>19</sup> Bergson, Obras escogidas, De Aguilar, México, 1959, Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia, p.115

<sup>20</sup> Bergson, op. cit., Pensamiento y movimiento, p.1039

En torno a la voluntad, es importante tener en cuenta como se definen los actos a partir de sus diferentes motivos y también como los distintos estados de conciencia se determinan entre sí, en el plano del espíritu.

En este nivel, el lenguaje, a pesar de que permite la acción común, no alcanza a describir la naturaleza de los estados internos que son tan variables. Es a partir de los estados internos donde se gesta el carácter, y como ahí no hay observadores para dar razón del por qué de un acto, ¿cómo podría dar un testigo fe de los motivos de un sujeto, si están más allá de las palabras con que pudiera entenderse y expresarse?

Bergson aborda el tema de la libertad diferenciando los dos sistemas básicos atribuidos a la naturaleza; el primero es el dinamismo, en el que la libertad, los actos voluntarios, tienen su origen en la conciencia, opuesta a las leyes que gobiernan la materia. En segundo término habla del mecanicismo, donde se refiere a la materia como regida por leyes, a partir de las cuales se conforman los actos, que quedan enmarcados en la necesidad, por lo que se deduce que este sistema es contrario al dinamismo. Sin embargo, Bergson señala que en ambos casos, estas doctrinas tienden a reducir la libertad a términos muy simplistas, la primera a los hechos psicológicos y la segunda vinculada a los hechos físicos, a la materia. Así, luego de desligar los hechos psicológicos de cualquier afección que les puedan imprimir los principios de la materia, subraya que en ambos casos su determinismo está aparejado a concepciones inadecuadas de los estados de conciencia, aunque con ello no niegue los fuertes vínculos que guarda con la fisiología humana.

En un primer momento pareciera que los motivos de nuestra conducta no siempre estuvieran determinados por la necesidad, sino que por nuestro libre albedrío, y por eso muchas veces nuestra voluntad actúa sin causa aparente y se relaciona libremente, tomar en cuenta que entre un estado de conciencia y el que le precede existe una constante que varía en intensidad, estremeciendo a nuestra inteligencia, que no puede comprender este salto entre estados de conciencia, aunque de inmediato justifique, ni tampoco pueda dejar de sentir el fluir de los sentimientos fuera de los conceptos.

Parece imposible acercarse a los sucesos que ocurren en la conciencia, y todas las aproximaciones que se pretenden se concluyen con una explicación racional de los fenómenos sin separar el sentimiento de la explicación como tal. Cuando la psicología nos enseña que la racionalidad puede estar determinada por los sentimientos, es vana, porque al ver al "yo" como una yuxtaposición de sentimientos sin consistencia si son lo suficientemente intensos, "El contenido del alma se refleja en el movimiento de ellos"<sup>21</sup> y llegado el momento, la vida entera del individuo se convierte en una carrera por vivir acorde con ese sentimiento, y esto se puede observar en la forma de vestir y expresarse de alguien, para quien no es necesario expresarlo de acuerdo con alguna técnica, terapia o profesión, como el caso de los políticos o el artista; ¿acaso no es común en estos últimos que su obra completa sea catalogada dentro de un estilo determinado, muchas veces refleja ese estado del alma como el síntoma agudo una enfermedad?

<sup>21</sup> Ibidem. La evolución creadora, p. 127

Concluyéndose entonces que la libertad está relacionada con esa capacidad del individuo de no ser influida por sentimientos que, antes de enajenarla con formas de vida artificiales, la impulsaran a sentirse dueña de sí misma y a expresarse como tal, ajena a sentimientos que diluyan la autoafirmación que debe procurarse por sí misma, con el fin de actuar libremente.

## EVOLUCIÓN Y ELAN VITAL

En este capítulo pretendo ubicar la concepción que Bergson plantea acerca del hombre, en tanto que inserto en la duración, tomando en cuenta un horizonte más amplio, pues todavía no me he referido a la duración real en tanto que trasciende al individuo y a la participación que él tiene dentro de ella, como un ser racional capaz de conocer las cosas y actuar libremente dadas sus circunstancias.

Para empezar debemos ubicar la duración real en el mundo, partiendo desde su tiempo más remoto hasta llegar al actual. En ella, sólo puede haber segmentos si los ha creado nuestra mente, para estudiar la materia inerte. La vida surge entonces como un impulso, el impulso vital que va a modificar a la materia para hacer surgir la vida. En su última obra, Las dos fuentes de la moral y de la religión, Bergson identifica esta energía creadora como el amor capaz de combinar estas dos instancias, la vida y la materia, que han aparecido unidas y solidarias entre sí, hasta hacer surgir de su combinación al hombre, que como ser racional es capaz de amar a Dios y encontrarlo en sí mismo. Pero primero hay que aclarar los fundamentos de estas conclusiones, teniendo en cuenta que es posible considerarlos sólo retrospectivamente.

El impulso vital, se inyecta en la materia y genera las diferentes especies encontradas en la naturaleza; ellas son muy variadas y se diferencian entre sí por la manera en que la tendencia de vida acentúa características que les

permiten adaptarse al medio en el que deben subsistir. Ejemplo de ello es la movilidad de los animales y la permanencia de los vegetales en un mismo sitio para resolver su necesidad de alimento.

Este impulso obra según la ley del mínimo esfuerzo o de la pereza, y es uno de los factores que influyen para que la evolución sea lenta, pero a pesar suyo, todas las posibilidades que se han desarrollado han diversificado diferentes especies, y no se han resuelto sólo en una, como si a nuestros ojos, la vida entrara en la materia creando formas que luego no pueden tener la fuerza para seguir el impulso que las ha formado para fortalecerse. Por eso para Bergson es un error:

Luego entonces, la inteligencia y el instinto son tendencias inconclusas propias de la vida animal que se contradicen y se complementan, y al igual que la vida vegetativa y la animal, nunca se encuentran en estado puro, variando sólo la intensidad de sus presencias, dependiendo de cómo influyan en la materia bruta; para determinar así una especie.

Dentro de la tendencia de la vida animal, la inteligencia es lo que caracteriza a la especie humana y nos da la capacidad para fabricar objetos como, y como vimos en el capítulo anterior, siguiendo una organización distinta a la natural, lo que los hace de alguna manera imperfectos, aun cuando con su función, prolongan las capacidades del ser que los ha creado y así modificar su naturaleza. La tendencia instintiva, menos presente en nosotros que en los animales irracionales, es un mecanismo perfecto, fascinante por la simplicidad

con que se adhiere a todos los detalles de la materia, y cuyo único defecto, es su incapacidad de innovación, lo que la condena a actuar sobre la materia de manera repetitiva.

Aun así, el instinto es fundamental para la inteligencia, porque ella necesariamente evoluciona a partir de un animal que ha perfeccionado su capacidad para dominar a la materia a partir del instinto. Como lo menciono en el capítulo anterior, un poco más allá, a raíz de la inteligencia, surge la conciencia como la capacidad de diferenciar entre las actividades posibles o representaciones y las acciones reales, siendo ella más intensa entre más variadas sean las posibilidades y se deba deliberar para escogerlas. La conciencia se ubica entre el acto instintivo que pretende extender su dominio sobre la materia y la inteligencia que se ocupa de las formas de la materia a partir del pensamiento. Bergson concluye que en estas dos tendencias

"Hay cosas que sólo la inteligencia es capaz de buscar, pero que, por sí misma, no hallará jamás. Esas cosas sólo las hallaría el instinto; pero este nunca las buscará"<sup>22</sup>

Así como el instinto nos puede mostrar el cómo de la vida y la inteligencia los porqués de la materia, la conciencia puede desapegar al instinto de sus anteriores actividades vitales y hacerlo consciente de sí mismo, ya que en el hombre, de la subsistencia se ocupa el intelecto. La conciencia hace surgir del instinto a la intuición y la ubica entre el instinto y la inteligencia, teniendo del primero su simpatía con el impulso vital, y de la segunda su capacidad de

---

<sup>22</sup> Ibidem. op. cit. p.141

creación a partir de la reflexión. Bergson asegura que la esencia de esta capacidad la delata en el hombre "una facultad estética al nivel de la percepción normal."<sup>23</sup> Esta facultad es necesaria para que la conciencia se sitúe cerca de la materia y la vida, porque la inteligencia, no es capaz de pasar directamente a la intuición, sin usar la vida mental como un vínculo entre ellas.

La relación entre las esferas de la inteligencia y la intuición corresponde sencillamente a la de la materia y la vida; la primera da origen geométrico inerte, reflejo del automatismo de sus leyes. La intuición, por el contrario, es la que a partir del acto voluntario libera al espíritu, pues al materializarse en un objeto como puede ser una obra de arte o una acción, trasciende cualquier finalidad y genera un orden perfecto, actuando como un nuevo eslabón en la cadena de la evolución.

La intuición impulsa la evolución de la humanidad. Pero a ciertos individuos vislumbres esporádicos del impulso vital en su totalidad, que luego son recubiertos por la tendencia intelectual. Las formas comunes de la vida, los hábitos, costumbres y el lenguaje, son reflejos del freno que la inteligencia le impone a esa ráfaga de la intuición. Este freno es necesario para que todos los individuos tengan acceso a un mismo grado de civilización en la sociedad, en tanto que grupo, sea posible.

Es muy importante tener en cuenta lo anterior al formular un concepto sobre la sociedad. Para Bergson, el origen intuitivo y, por tanto, vital de las costumbres y obligaciones sociales, hace de la sociedad un organismo vivo

<sup>23</sup> Ibidem. op. cit. p.162

fundamentado en leyes necesarias que provienen del orden de la naturaleza, y aun cuando las obligaciones morales de las mismas se justifican por vías racionales, los individuos que las conforman recurrirán a ellas en tanto que biológicamente necesarias.

Se puede hacer una distinción entre las sociedades en función del grado de la libertad de conciencia que los individuos que las conforman alcanzan. Una primera, con menos libertad para sus integrantes, en la que los individuos, sería una escala evolutiva necesaria para la existencia de las sociedades.

La sociedad cerrada es aquella en la que el instinto de conservación y el fundamento de la obligatoriedad moral de sus normas, sólo aspira a asegurar la cohesión del grupo, a partir de normas impersonales que todos los individuos deben de acatar. Un ejemplo de su forma más evolucionada sería el imperio romano, aunque Bergson la compara mucho con un hormiguero, en el que cada una de las hormigas trabajan para sostenerlo. Su moral es en el fondo utilitarista, al estar en sus raíces lo individual con lo social de manera casi instintiva.

La sociedad abierta, por su parte, tiene una filosofía que tiende a promover la dignidad humana y la fraternidad entre los individuos. La fuerza de la cohesión entre sus miembros, se da a partir de la exhortación de los mismos para seguir un modelo común, como sería el caso de un gran profeta, un santo o héroe que es seguido por las multitudes. Por eso, podemos decir que la sociedad abierta y la cerrada, al igual que el instinto y la conciencia, siguen una tendencia vitalista o materialista respectivamente. Cuando son contrarias, se complementan y, las que buscan para el hombre más libertad

para actuar e impulsarlo a tener más conciencia de sí mismo, sólo surgen cuando en las más primitivas se ha alcanzado un nivel de evolución que les permita aparecer.

La moral de la sociedad cerrada presiona al individuo exteriormente a partir de sus reglas, mientras que en la segunda, la personalidad de cada uno aspira, desde su interior, a seguir un ejemplo. Esta comparación, nos permite deducir fácilmente la diferencia de naturaleza tan esencial, entre los dos grupos humanos, como si lo único que tuvieran en común, fuera el término para designarlos que, como corresponde a las formas discursivas, no ha evolucionado con el mismo paso que ellas y lo mismo sucede con el arte, la filosofía y conceptos básicos en una sociedad tales como la justicia, como se deduce de lo que ya vimos.

Ahora bien, aun cuando otras características de la sociedad humana han pasado por esta evolución, para Bergson, la religión es la principal, no sólo por estar presente en todos los pueblos a través de la historia, o porque, a pesar de ser irracional, es el pedestal en que el hombre, como ser racional, fundamenta su vida, sino porque aparentemente, ella es el catalizador que regula la cohesión social. Veamos cómo esto sucede.

La inteligencia y la sociabilidad son rasgos esenciales de la naturaleza humana, que han evolucionado pero siguen compenetradas la una con la otra. La primera responde a la tendencia racional la segunda a la instintual, porque permite que los individuos conformar organismos comunitarios mayores que ellos para satisfacer sus necesidades; la sociabilidad es amenazada por la

inteligencia cuando provoca iniciativas egoístas e independientes o acciones libres que ponen en peligro la existencia del grupo.

La **función fabuladora** surge cuando la sociedad se pone en peligro por los embates de la inteligencia, ella es el mecanismo de defensa natural de la sociedad ante un posible desmembramiento y consiste en entorpecer la realización de el egoísmo inteligente del hombre. También tiene la función de extender la noción de justicia a la divinidad, con el fin de enmendar la frustración que las reglas morales provocan al reprimir la libertad del individuo, y de tranquilizarle al prometer una vida eterna, más allá de la muerte de su cuerpo finito y sus capacidades limitadas, complementando así la educación de los individuos, a partir de tabúes, supersticiones, nociones de azar, etc.

La función fabuladora puede manifestarse, en un primer momento como una alucinación, pero su finalidad es siempre suscitar una creencia que amortigüe miedo, dolor o la incomprensión intelectual de algo, como una respuesta instintiva socializante que identifica al individuo con su grupo, pero además le da la pauta para atacar, protegerse o defenderse.

En un principio, esta función humaniza la naturaleza en que se desenvuelve el hombre primitivo, con el fin de evocar eventos más propicios y resguardo de los fenómenos naturales que lo amenazan. Esto es la magia innata en el hombre, y una vez que es convicción, se instala en su voluntad para guiarla; ante las suplicas o pedimentos individuales a esa fuerza natural ya personificada, surgen las deidades, que en un principio implican un monoteísmo velado, porque se refieren también a la convicción infraintelectual que les da

fuerza. Este paso significa un paso evolutivo muy grande, que se estanca cuando la religión se detiene para expandirse y organizarse, por consenso para ser veraz, por eso los detractores deben reasumirla o desaparecer. Los ritos cumplen en ella la función de consolidarla al darle un lugar relevante, alejado de la vida ordinaria y de la razón especulativa.

Hay que aclarar que la función fabuladora no es inteligencia pura, pero surge del ejercicio de la inteligencia, aun cuando desempeñe una función como la que el instinto cumple en las comunidades animales. En los animales, la vida es un suceso, mientras que el hombre es el triunfo del impulso vital. A partir de la religión estática el hombre toma confianza de sí mismo y el amor y respeto que siente por la humanidad trasciende las situaciones e individuos particulares. La religión deja de ser religión para dar lugar a la mística. En ella, la función fabuladora puede funcionar, pero la adherencia a la vida la trasciende, aun cuando al surgir la función fabuladora y la religión estática fueran perfectas y acabadas en sí mismas.

Para Berdyaev la mística es un movimiento simple del amor, y por eso trasciende los ritos y ceremonias. Es amor en acción. Las experiencias místicas con las que la relacionamos, son una reordenación del alma cuando el individuo trasciende su educación estática y entra en la religión dinámica. Ella también es un acto simple e imparcial en el que el alma se une a Dios, cuya finalidad es endiosar la voluntad totalmente, sin reservas, tanto en la sensibilidad como en la inteligencia.

Debemos tener en cuenta que la religión puede permanecer como un vínculo entre los místicos y la gente en general, dando lugar a las escuelas monásticas que buscan generar una conciencia mística entre sus adeptos. Religión y mística se apoyan mutuamente y el fruto final es resultado de la divinización a la humanidad.

La vida y la materia se han enriquecido mutuamente para dar lugar al hombre, cuya finalidad es fundirse con el Dios que las hizo posibles. El cuerpo, al que la conciencia se aplica, es acción, "abarca todo lo que percibimos y va hasta las estrellas."<sup>24</sup> Por eso no debemos menospreciar al cuerpo en tanto que materia; todo él es un gesto indivisible y su desgaste al trabajar es un mal menor. Al igual que la ciencia y el comercio han hecho una vida muy artificial para el hombre, la materia y el cuerpo han hecho lo que la vida y el espíritu o la mente del hombre les han pedido para cumplir: "la función esencial del universo, que es una máquina de hacer dioses"<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Bergson, Las dos fuentes de la moral y la religión, De Porrúa, México, 1990, p 147

<sup>25</sup> Ibidem. op cit. p. 183

#### IV LA FORMA ARTISTICA Y EL ELAN VITAL

En este último capítulo, retomando las nociones básicas del primero, pretendo rescatar las aportaciones que Bergson hace al estudio del arte visto desde sus diferentes facetas: el artista, la obra y la relación que estos tienen con el público espectador. A pesar de que Langer y Bergson no están de acuerdo en todas sus nociones y conceptos, creo que se complementan bien y sus desacuerdos no influyen negativamente para la aceptación de las aportaciones que al estudio congruente del arte, Bergson pudiera proponer. Primero voy a enfocar mi atención en el análisis de la figura del artista, ya que él parece ser el origen de nuestra materia de estudio.

Nuestros dos autores no concuerdan del todo en la idea que tienen del artista. Para Langer, artista es el hombre que tiene la capacidad para concebir un orden nuevo de las cosas, y considera una "equivocación pensar que es completo desde el principio"<sup>26</sup>, pues para ella la relación entre el artista y la educación que recibe es determinante, aunque no se refiere a ella como represiva; si no es capaz de manifestar la vida interior del artista, la educación es simplemente inexistente, ya que la aptitud para relacionarse con

---

<sup>26</sup> Langer. Sentimiento y forma , p.379

el objeto artístico es ante todo, según Langer, "capacidad de respuesta [y] depende con frecuencia de la liberación de prejuicios intelectuales"<sup>27</sup>. No es difícil ubicar dentro de lo que Langer considera como prejuicios, el hábito de la conciencia reflexiva, tan criticado por Bergson para relacionarse con el mundo, a partir de las categorías del tiempo y del espacio, que limitan la percepción de nosotros mismos y de nuestro entorno. Langer, mencionando la exigencia de Bergson a la filosofía, dice "la expresión de las formas dinámicas de la conciencia subjetiva ... sólo puede cumplirlo el arte"<sup>28</sup>.

Aunque sobre este punto hay desacuerdo entre los dos autores, ya que según la teoría del **Elan Vital** descrito en el capítulo anterior, Bergson considera la genialidad artística importante para poder expresar la vida interior y un suceso milagroso dentro de la sociedad, y aun cuando acepta que surge necesariamente de los hombres comunes de una sociedad cerrada que se abre, asume al artista como cualitativamente distinto, por su capacidad con respecto a todos los otros individuos, y considera bajo este mismo principio, la evolución que dentro de la naturaleza humana tienen las habilidades que se desarrollan desde la infancia hasta la adultez<sup>29</sup>. Aunque Langer también considera que las aptitudes artísticas evolucionan a partir de una buena educación y/o pueden ser innatas. Sea como fuere, para Bergson la ruptura de una sociedad cerrada para trascender y llegar a ser una sociedad abierta sería mucho más lenta si no contara con "una o varias almas privilegiadas, el alma

---

<sup>27</sup> Ibidem. op. cit. , p. 367

<sup>28</sup> Ibidem. op. cit. , p. 111

<sup>29</sup> Bergson, op. cit. , p. 158

social [para] arrastrar tras si a la sociedad ... éste es el milagro de la creación artística ."<sup>30</sup>

Pero, ¿Cómo está constituida la obra de arte? Bergson, nos permite deducir su naturaleza, a partir del concepto de Elan Vital y de la manera en que su duración da lugar al aparato cognoscitivo del hombre. Así, la conciencia vive inmersa en diferentes estados del alma que varían en duración e intensidad a los que se sobrepondrá una representación simbólica, a través de la materia utilizada para darle forma a la obra por el artista, para constituir "fragmentos de su propia materialización."<sup>31</sup> Este proceso es intuitivo porque el poder de creación surge desde el fondo del alma, como el sentimiento que un místico describiría como la fuente del amor divino.<sup>32</sup> Es imposible no tomar en cuenta que ninguno de los dos autores le da importancia a la imaginación como conformadora de la obra de arte; para ambos, ella se reduce a una función sintética de la mente que es capaz de unir percepciones y recuerdos, para sugerir modos de configuración simbólica como respuesta a una forma dominante que ha sido revelada por medio de la intuición. Sólo puedo agregar que para Bergson, la imaginación no es sino una palabra, ajena sin duda al tema de esta investigación, más ligado al fluir intuitivo, que evita incrustarse en las categorías espacio-temporales, y la imaginación, sería precisamente una función de la mente para llevar a cabo esa incrustación.

<sup>30</sup> Bergson, loc. cit. p. 39.

<sup>31</sup> Bergson, op. cit. p. 143.

<sup>32</sup> Cfr. Bergson, op. cit. p. 144.

Según los autores, la creación artística no es ni sintética ni la yuxtaposición de elementos encontrados en la naturaleza, pues supera en mucho al acto creativo, indivisible y carente de innovación. Según Bergson, la carencia de utilidad práctica para la creación artística, se debe en mucho a que ella es una materialización real del infinito posible, que abarca nuestra vida interior y que permite, a través de ella y por medio de su intuición, expandir su conciencia limitada. Langer sólo agregaría a esto que la ilusión básica cuya apariencia es creativa e innovadora es una forma simbólica que responde a ciertos horizontes de conocimiento que se han abierto para dar lugar a nuevas etapas de la historia, como ya vimos.

Por decir que para ambos autores, la forma artística constituye un orden nuevo y perfecto de las cosas, conformado por medio de la intuición, y que por lo tanto, al igual que las acciones libres, se adhiere a la duración real. En un momento, aseguran que una obra puede ser desconcertante porque no es sino hasta su conclusión cuando se observa en retrospectiva como un símbolo de Elan Vital.

Sin embargo, en lo referente a la relación entre el público y la obra artística, parecen surgir diferencias entre los dos autores, sin que como ha venido sucediendo, ello implique que no podamos deducir de la teoría del Elan Vital una propuesta, aunque desorganizada, sobre la naturaleza e importancia del arte para el hombre. Así, Langer considera la importancia del público como secundaria, y la información que éste puede obtener de ella, como de tipo histórico o de intercambio cultural, ya que para Langer no hay comunicación

<sup>33</sup> Cfr. Bergson, *Obras Escogidas*, Pensamiento y movimiento, p. 1051

intencional entre artista y público, y la relación que en ese sentido existe la considera: "una comunicación, pero no es personal ni está ansiosa de ser captada"<sup>34</sup>, tal es la independencia que el arte tiene para con la sociedad, y aunque Bergson no niega esto, sí le da mucha importancia a los efectos que la obra artística tiene sobre el espectador, al que incluso da una connotación moral por el agrado que provoca aclarando que "el objeto del arte es adormecer las potencias[...] resistentes de nuestra personalidad, para llevamos así a un estado de docilidad perfecto en el que realizamos la idea que se nos sugiere, en simpatía con el sentimiento expresado."<sup>35</sup> de ahí que podamos considerar al arte como un medio muy delicado que la sociedad tiene para guiar y coartar la vida de los individuos, induciéndolos a vivir un proceso psicológico que constituye un eslabón dentro del progreso que va marcando el **Elan Vital** en su camino al misticismo.

---

<sup>34</sup> Langer, op. cit. p. 380

<sup>35</sup> Langer, Los problemas del arte , p.59

## CONCLUSIONES

No ha sido difícil llegar a las ideas que Bergson pudo tener sobre la filosofía del arte; ha bastado para ello acercar su trabajo al de Susan Langer y dejarnos fluir, guiados por nuestra intuición hasta llegar a estas conclusiones. Puedo decir que es claramente rescatable una propuesta Bergsoniana sobre este tema, a pesar de que ciertas referencias sobre él, a lo largo de su obra, a veces parecen contradecirse con otras, pero en general, estas aparentes desavenencias se desvanecen si las analizamos con detenimiento.

El papel de la creación artística, para Bergson es muy importante, por ser un medio de sugestión mística, que enaltece al hombre desde su naturaleza más íntima. La obra de arte influye sobre quien la crea porque expande su conciencia y naturaleza más íntima; por ser la concreción del proceso de un estado de su alma que, una vez concluido, nos permite analizarlo retrospectivamente a través de ella y trascenderlo. El hecho de trascender sus emociones y sentimientos, lo acerca a una comprensión plena de la naturaleza humana y de la relación que tiene con la fuerza que la ha generado. Esto, más que el mero hecho de comprender algo, es una experiencia de amor indescriptible de la que brotan las formas dominantes de sus obras, es una experiencia mística de libertad, inspiración que surge del interior del hombre como una experiencia mística.

Se llama libertad la relación del yo concreto con el acto que él cumple. Esta relación es libre, precisamente porque somos libres.<sup>36</sup>

La connotación educativa que Bergson le da al arte es también muy importante, ya que a través de la obra el público se sensibiliza al proceso que siguen los diferentes estados del alma que ahí están objetivados y que no es todavía capaz de comprender como un paso evolutivo hacia la experiencia mística que la naturaleza puede brindarle.

La obra de arte tiene entonces la capacidad de realizar todos los estados del alma posibles, en tanto que los materializa y por eso el proceso de creación es admirable, de ahí que el artista esté embebido en la creación de una obra de arte. Es tomando en cuenta esta apreciación que sería muy interesante desarrollar la iniciativa de la educación a través del arte, para involucrar a la comunidad espectadora en un proceso vertiginoso de apertura dentro cada uno de sus integrantes.

El arte es en tanto que un espectáculo comunitario o para el público, es también un elemento de cohesión social, una actividad intencional que marca un sentido de tiempo y espacio para la conciencia reflexiva al transportar al espectador a un tiempo y espacio nuevos.<sup>37</sup>

La estética que Bergson sugiere es una estética abierta a cualquier sociedad y en cualquier sociedad, un camino hacia la experiencia última de la vida interior.

<sup>36</sup> Bergson op.cit. sobre los datos inmediatos de la conciencia, p.89

<sup>37</sup> Cf. Bergson op.cit. p. 58

Es importante notar que ambos autores dan al arte un papel que trasciende el devenir histórico, al encontrarse presente en sus diferentes etapas, adaptándose a las posibilidades técnicas y/o sociales de las mismas. Esto nos permite ver en el arte un objeto de estudio tan primitivo, pero siempre presente, que es una de las peculiaridades a partir de las que identificamos el origen del hombre en tanto que hombre; o bien ser una producción humana tan contemporánea, a partir de la cual detectamos las contradicciones en las que ha caído la sociedad actual y con las que presiona a los individuos y los aliena.

Pudiera entonces considerarse al arte como un testigo o producto de la historia de la humanidad en el que quedarán plasmadas sus principales características, no sólo en tanto que ser social, sino en tanto que ser sensible, capaz de conocer el mundo que lo rodea y así, apartarse de él.

Yo también hablo de la rosa  
pero mi rosa no es la rosa fría...  
No es la rosa veleta,  
ni la úlcera secreta,  
ni la rosa puntual que da la hora,  
ni la brújula rosa marinera.  
No, no es la rosa rosa  
sino la rosa increada,  
la sumergida rosa,  
la nocturna,  
la rosa inmaterial,  
la rosa hueca.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Varios autores, Villaurrutia, Poesía en movimiento , pp 327-328

## BIBLIOGRAFIA

- Bergson, Henri. Oeuvres, Presse Universitaires de France, Paris,  
Obras escogidas de Henri Bergson, Aguilar, Mexico, 1959.  
La evolucion creadora, col. Calpe, Mexico, 1983.  
Las dos fuentes de la moral y la religion, ed. Porrúa,  
México, 1990.  
Melanges Paris, Presses Universitaires de France.
- Cardona, Patricia. La percepcion del espectador, Documentacion e  
informacion de la danza,  
INBA, CNCA, México, 1993.
- Copleston, Frederick. A history of philosophy, Image books, New York.
- Deleuze, Gilles. El bergsonismo, ed. catedra, col. Teorema, Madrid, 1987.  
Memoire et vie, Press Universitaires de France, Paris.
- Delval, Juan. Crecer y pensar, Cuadernos de pedagogía, LAIA, México,
- Eisenstein, Sergei. El sentido del cine, ed Siglo XXI, México, 1994.
- Gadamer, Hans G. La actualidad de lo bello, Pensamiento Contemporaneo, ed  
Paidós,  
Barcelona.
- Langer, Susan K. Feeling and form, Charles Scribner's Sons, New York, 1953.  
Sentimiento y forma, UNAM, México, 1967.  
Los problemas del arte, ed Infinito, Buenos Aires, 1966.
- Lapoujade, Ma Noel. Filosofía de la imaginación, Siglo XXI, México, 1993.

- Levesque H. Bergson, ed. Herder, Barcelona, 19
- Nicol, Eduardo. Historia del existencialismo, FC
- Varios Autores. Les études bergsoniennes, Alcan, P
- Homenaje a Bergson, UNAM, FF y
- Poesía en movimiento, Siglo XXI, M
- Xirau, Joaquín. Vida pensamiento y obra de Henri Bergson, México, 1994.
- Xirau, Ramón. Duración y existencia, Terres Latines, 1947.
1959. El péndulo y la espiral, Universidad de México, México,
- ,1981. Acerca de estar (el tiempo vivido), México
- Palabra y Silencio, Siglo XXI, México
- Yankelevitch, V. Henri Bergson, FF y L, Universidad de Xalapa, Ver.1968.