

Tesis doctoral

Wassily Kandinsky y la evolución de la forma

Fundamentos teóricos para *presenciar* el espacio y el tiempo

Antoni Maltas i Mercader

Director Alfons Puigarnau Torelló
Tutor José García Navas

Programa de Doctorat Comunicació Visual en Arquitectura i Disseny
Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Universitat Politècnica de Catalunya

Índice

Índice	1
Prólogo	7
Hipótesis metodológica	7
Primera parte. El evolucionismo y su difusión	11
Segunda parte. Las distintas concepciones del origen y desarrollo de la vida y la reflexión filosófica del evolucionismo.	
Henri Bergson	12
Bibliografía sobre Bergson	14
Tercera parte. La recepción de las nociones evolucionistas en Kandinsky. Los conceptos de espacio, tiempo, movimiento...	
¿Qué es una forma?	17
On the Origin of Species by Means of Natural Selection	21
Charles Darwin	21
Darwin y su obra científica	22
La publicación de <i>The Origin of Species</i>	24
Después de <i>The Origin of Species</i>	28
El darwinismo como un conjunto de teorías	32
Dificultades a la teoría	36
Evolucionismo <i>versus</i> creacionismo	37
Darwin y el evolucionismo social	40
La difusión del evolucionismo	43
Bergson y sus escritos. La <i>intuition</i> como método	47
El transformismo como punto de partida	47
<i>Essai sur les données immédiates de la conscience</i>	49
<i>Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit</i>	52
"Introduction à la métaphysique"	53
<i>L'Évolution créatrice</i>	55
El problema de Dios. <i>Les Deux sources de la morale et de la religion</i>	60
Otros escritos de Bergson	62
El método de trabajo de Bergson	64
La difusión del bergsonismo	68
"Analyse et intuition"	71
" L'Intuition philosophique"	73
"La Perception du changement". Perception et conception	77
La <i>intuition</i> como método	80
Las dualidades bergsonianas como forma de conocimiento	83
El descubrimiento de las verdaderas diferencias de naturaleza	83
Unidad-división	86
Del dualismo al monismo	88
Descartes, Spinoza y Leibniz	90

La síntesis kantiana	92
Teorías sobre el origen de la vida. El Mecanicismo	96
El Finalismo	98
El Vitalismo.....	99
El evolucionismo de Spencer	101
Bergson, ¿dualista o monista?	103
Los errores en la interpretación de la evolución. La crítica de Bergson al preformismo.....	104
Los errores que provienen de una interpretación de la evolución en términos de puros actuales	108
<i>L'Élan vital</i>	111
El sistema del Absoluto de Plotino	113
Tendencias divergentes y complementarias	115
Esquema de la diferenciación.....	121
Darwin y Bergson	123
Los procesos opuestos. La génesis de la materia como inversión del movimiento de la vida	127
Los mecanismos del pensamiento conceptual. La percepción de la realidad	131
La realidad sensible	131
Los filósofos griegos.....	133
Concepción-percepción	136
La doctrina agustiniana del <i>ejemplarismo</i> . Una concepción del tiempo	138
La memoria en Agustín.....	143
¿Pensamos alguna vez en el tiempo real, en la duración verdadera?	146
El mecanismo cinematográfico de nuestro conocimiento	146
El método científico.....	148
La cantidad, el lugar y el tiempo en Aristóteles	152
La duración como dato inmediato.....	153
Movimiento y duración	157
La duración y la memoria.....	160
La duración como coexistencia del pasado con el presente.....	161
¿Cómo adquiere el pasado puro una existencia psicológica?	165
Nuestra acción posible sobre las cosas	166
¿Dualismo o monismo?.....	170
¿Una o muchas duraciones?	172
Glosario	176
Bergson, Agustín y Aristóteles	178
Wassily Kandinsky	183
La vida en Rusia. Los estudios universitarios de Kandinsky	183
München 1896-1914	185
Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei.....	190
Der Blaue Reiter	192

"Über die Formfrage".....	195
<i>Der Sturm</i>	196
<i>Klänge</i>	200
"Rückblicke".....	200
"Mein Werdegang" (Kölner Konferenz, 1914)	202
<i>Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte</i>	204
Los años de Rusia, 1914-1921	204
Los años de Bauhaus, 1921-1933.....	208
Escritos de Kandinsky durante los años de Bauhaus	212
<i>Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente</i>	215
Otros escritos de los años de Bauhaus	219
<i>Cours du Bauhaus</i>	221
Los años de Paris, 1933-1944	223
Escritos de los años de Paris.....	225
Nociones evolucionistas en los escritos de Kandinsky	231
El término "evolución"	231
Los libros del Fonds Kandinsky del MNAM	234
<i>Die Kultur der Gegenwart</i> . Estructura y composición	237
<i>Organische Naturwissenschaften</i>	239
<i>Die Kultur der Gegenwart</i> en los escritos de Kandinsky.....	242
"Die Zweckmäßigkeit" y una anotación de Kandinsky en <i>Cours du Bauhaus</i>	245
Un manuscrito del Fonds Kandinsky.....	248
Algunas referencias de la influencia de Bergson en Kandinsky	250
La idea de sistema. La división como método científico	253
Cuestiones formales relacionadas con los dibujos de <i>Die Kultur der Gegenwart</i>	256
Un texto marcadamente evolucionista en <i>Punkt und Linie zu Fläche</i>	258
La finalidad kandinskyana	260
¿A qué se debe adaptar una composición? Das "Prinzip der inneren Notwendigkeit".....	264
Un trabajo de Kandinsky es algo útil	268
La finalidad: Darwin, Bergson y Kandinsky	272
<i>Sin Título, 1932</i>	274
Discusión de un ejemplo	276
Las direcciones divergentes.....	279
Las dualidades kandinskyanas.....	283
Una realidad dual.....	283
Materia y vida	286
Una superficie convulsionada	288
¿Qué función tiene la técnica utilizada en un trabajo de Kandinsky?	290

Intuición y cálculo.....	293
La idea de la “gran forma”	297
Forma y contenido. ¿Dualismo o monismo en Kandinsky?.....	301
Unidad y multiplicidad en Bergson.....	304
Lo objetivo y lo subjetivo	306
“ <i>En todo arte, la última expresión abstracta es el número</i> ”	310
Lo homogéneo y lo heterogéneo, lo discontinuo y lo continuo, lo complejo y lo simple.....	314
<i>Division–Unité</i>	317
Análisis y síntesis	320
“ <i>Tanzkurven</i> ”	323
El devenir real. El mecanismo cinematográfico de nuestro conocimiento	324
Lo dinámico y lo estático. El tiempo y el espacio.....	325
Instalarse en el devenir	328
Una síntesis entre unidad y multiplicidad.....	330
¿Qué es una forma? El espacio, el tiempo y el movimiento	337
Una obra es una composición orgánica y eficaz de tensiones	337
La noción de forma en <i>Über das Geistige</i>	340
La forma abstracta.....	343
Criterios bergsonianos para la génesis de una forma	345
Una comunidad de formas	348
Algunos textos de Kandinsky sobre la génesis de la forma	351
La continuidad móvil del dibujo de las cosas	353
Construir un dibujo	355
¿Es posible percibir una composición sin ver en ella una necesidad vital extra-intelectual, es decir, penetrar en ella y vivirla desde su interior?.....	357
El devenir y la forma	358
Un cambio de actitud ante nuestros mecanismos de percepción del devenir	360
¿Qué es una forma?	362
Unos contornos inquietantes	366
Mirar un dibujo. Nuestra acción...	369
Espacio y tiempo	372
El movimiento	378
Espacio y geometría	379
La forma: una adaptación entre lo material y lo anímico	380
<i>Presenciar</i> el presente	385
“ <i>Rückblicke</i> ”.....	388
<i>Presenciar</i> el tiempo	390
Ilustraciones	395
Cuadro cronológico.....	451
Bibliografía	497
Escritos de Darwin	497

Escritos editados por Darwin.....	498
Escritos sobre evolucionismo	499
Escritos de Bergson.....	501
Escritos sobre Bergson.....	503
Principales escritos de Kandinsky	506
Recopilación de textos y otros escritos de Kandinsky.....	506
Escritos sobre Kandinsky.....	508
Catálogos razonados	514
Catálogos de exposiciones y otras publicaciones	515
Otros escritos.....	520

Prólogo

Hipótesis metodológica

Este trabajo tiene su origen en la lectura de *Cours du Bauhaus*. En esta recopilación de anotaciones publicada en 1978, guiones que utilizaba Kandinsky para impartir sus clases en Bauhaus, aparecen términos como origen, transformación, cambio, movimiento, evolución, etc. Son conceptos que Kandinsky extrae de estudios y experimentos vinculados con las ciencias de la naturaleza –también utiliza datos de investigaciones relacionadas con la técnica o con las humanidades–, y que le sirven para dar indicaciones precisas a sus alumnos de Bauhaus sobre cómo han de plantear o resolver los ejercicios que les propone. De este modo, Kandinsky traslada los resultados de la experimentación en el campo de las transformaciones que se dan en los organismos vivos, al trabajo pictórico.

Al seguir indagando en *Cours du Bauhaus*, notamos que eran varios los apuntes en los que Kandinsky proponía una mirada hacia la naturaleza. Afirma que el artista, al igual que el científico y el técnico, desea descubrir y aplicar las leyes de la naturaleza. En otra clase, al mismo tiempo que rechaza la utilización de “viejas formas ajadas” habla de una vida nueva sobre nuevas bases, sugiriendo que es necesario encontrar las relaciones perdidas con la naturaleza. El término “evolución” se repite varias veces: habla de la evolución de la técnica, pero también de la del arte y de la pintura, y de la evolución de las formas. Pero los cambios y las transformaciones no se dan sólo en lo exterior, sino que también lo psicológico del hombre varía y se adapta a las condiciones que le sean favorables. En *Cours du Bauhaus* encontramos varios esquemas que hacen referencia a estudios psicológicos, a las leyes que rigen los estados anímicos del hombre.

En otros escritos de Kandinsky también encontramos observaciones acerca de la naturaleza y la evolución. Ya en su primer libro, *Über das Geistige in der Kunst*, Kandinsky se refiere a la naturaleza como algo siempre cambiante. La composición formal, afirma asimismo Kandinsky, dependerá de la modificación del orden de las formas y de la modificación de cada forma por sí misma. “Sin esta evolución –escribe refiriéndose al conjunto de cambios necesarios para pasar de la “reproducción figurativa” a las “formas casi abstractas y abstractas”–, la composición de las formas sería imposible”. Y en “Über Kunstverständen”, un artículo que publica en 1912, afirma que “las cosas evolucionan”.

Otros escritos que permanecieron inéditos, pero que han sido publicados recientemente por Helmut Friedel con el título de *Wassily Kandinsky*,

gesammelte Schriften 1889-1916, Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte (Prestel Verlag, 2007), aportan nuevos datos sobre el interés de Kandinsky por las teorías evolucionistas. En estos textos comprobamos que Kandinsky conocía los principios evolutivos postulados por Darwin. Si bien parece que acepta la idea darwiniana de un antepasado común en los organismos –los trabajos de anatomía comparada avalarían esta tesis–, en un texto de *Punkt und Linie* afirmará que las leyes que rigen las semejanzas formales que encontramos en los seres vivos no son directamente aplicables al trabajo artístico. Kandinsky se remite, pues, a las nociones de fin y finalidad para comparar los procesos formales en el arte y en la naturaleza.

Las teorías evolucionistas habían cuestionado la existencia de un Dios como referencia estable de la realidad que experimentamos. Lo real, aquello que la experiencia nos presenta a los sentidos, evoluciona, es decir, está en constante transformación. Lo interior del hombre, el yo psicológico, también es una realidad sujeta al cambio. En el trasfondo de los escritos de Kandinsky notamos la insistencia en poner en duda el estatuto de estabilidad de los elementos que usa el artista. Las formas de una composición, de la misma manera que en los seres vivos constatamos variaciones para adaptarse al medio y sobrevivir, deben adecuarse a unos requerimientos cambiantes. Palabras como evolucionismo, cambio, transformación, modificación, movimiento, etc., aparecen frecuentemente en los libros y artículos de Kandinsky, y pasarán a formar parte del material del artista.

Uno de los esquemas de *Cours du Bauhaus* nos llama especialmente la atención. Se trata de una anotación en la que destaca la importancia de una doctrina, el vitalismo o doctrina que sostiene que los fenómenos vitales poseen un carácter singular y específico que les aleja de toda concepción que los reduce a fenómenos mecánicos o físico-químicos. La referencia bibliográfica de esta anotación es *Die Kultur der Gegenwart*, la misma publicación de la que extrae algunos de los esquemas que aparecen en *Punkt und Linie zu Fläche*. Pero lo más importante es que en este artículo aparece el nombre de Henri Bergson, como el máximo representante de la corriente vitalista.

Este dato nos conducirá a un análisis –pormenorizado– de los escritos del filósofo francés. Kandinsky, que conocía su *Essai sur les données immédiates de la conscience* y su “Introduction à la métaphysique”, encuentra una fuente de reflexión que da sentido a su trabajo –escrito y pictórico– y que nunca revelará. Posiblemente, nunca pensó que los esquemas o guiones que utilizaba para preparar sus clases pudieran llegar a publicarse. Diversos autores han relacionado algunas ideas bergsonianas con expresiones que Kandinsky usa frecuentemente en sus escritos. En este trabajo intentaremos demostrar que esta relación fue más profunda. El trabajo de Kandinsky no debe reducirse a una manifestación aislada, sino que hay que enmarcarlo en

un acto colectivo: las tesis bergsonianas proponen una explicación al debate evolucionista que hasta el momento había quedado circunscrito al ámbito científico-experimental. Bergson, en *L'Évolution créatrice*, corrige los errores en los que habían incurrido, a su modo de ver, las diversas teorías que pretendían dar razón científica de las transformaciones que sufren los seres vivos.

Kandinsky pretende instrumentar un sistema de representación a partir de unos escritos teóricos que ven en el cambio la realidad más profunda de las cosas. Construye una gramática formal en la que la evolución de la forma sustituya a cada una de las formas realizadas una a continuación de otra, y en la que en el movimiento haya más que en las sucesivas posiciones de un móvil, pues lo que se mueve es sólo una disminución del movimiento, un recorte que nuestros sentidos practican en el devenir universal. La teoría darwiniana de la selección natural pretendía explicar la distribución de las especies en el mundo, es decir, cómo los vivientes se adaptaban al medio. Kandinsky definirá unas leyes que regulen la adaptación de los elementos formales entre sí. Pero estas leyes no son intrínsecas a esos elementos, sino que están estrechamente relacionadas con lo psicológico en el hombre. La idea darwiniana de adaptación desempeñará un papel fundamental: una forma kandinskyana es el resultado de una mutua adaptación entre lo material y lo psicológico.

Kandinsky no articula una gramática formal cerrada, un código de signos cuyo significado esté perfectamente acotado y se rija por unas leyes, más o menos complejas, que requieran un conocimiento previo. Los estatutos que conforman este lenguaje permanecen latentes en lo espiritual ("geistig") del hombre. El sistema kandinskyano es abierto y necesita de nuestra acción. Los contornos de los elementos formales son lo suficientemente permeables para que nuestro yo psicológico inserte su acción y los modifique según sus necesidades. Kandinsky no pretende mostrarnos unos acontecimientos, sino que asistamos a ellos. Nos veremos obligados a buscar una expresión que se acomode a esta realidad: sustituiremos el término "representar" por *presenciar*.

Nuestra reflexión sobre la obra de Kandinsky se apoyará metodológicamente sobre el pensamiento bergsoniano. Trabajaremos siempre en la categoría de lo psicológico: no habrá un hilo conductor lineal, pero sí actual. Ateniéndonos a los postulados bergsonianos, diremos que las direcciones que sigue el trabajo de Kandinsky no están determinadas de antemano. Componer significa recíproca adaptación entre lo pictórico y lo anímico. Una composición debe satisfacer unas necesidades psicológicas, y también fisiológicas. El cambio es una realidad que experimentamos fundamentalmente en nuestro yo interior. Los elementos formales o una composición deben cumplir unas leyes que se adapten a esa *innere Notwendigkeit* también siempre cambiante

de la que habla constantemente Kandinsky en sus escritos. Kandinsky formula leyes que relacionan lo pictórico con lo psicológico.

Nos fijaremos en las ilustraciones, pero nuestra atención necesita centrarse fundamentalmente en aquellos textos que creemos que sustentan y transmiten el pensamiento evolucionista. Las imágenes con las cuales Darwin y otros científicos evolucionistas intentan describir las transformaciones y cambios en los organismos son una disminución de una realidad que se pretende explicar a través del texto; y el texto es, a su vez, una distensión del pensamiento evolucionista que actúa como sustrato de las hipótesis científicas. Hay más en la idea del cambio que en las ilustraciones y en los textos científicos de Darwin y de *Die Kultur der Gegenwart*, de la misma manera que, como diría Bergson, hay más en la materia que en las imágenes que nos hacemos de ella. La imagen no sería más que la visión esquemática y simplificada de un fin que se ha de alcanzar y que nuestra inteligencia lo presenta a la actividad, es decir, puntos en reposo. Y nuestro conocimiento se mueve siempre a saltos, de reposo en reposo, desentendiéndonos del posible movimiento que se está dando para fijarnos sólo en la imagen anticipada de ese movimiento como ya realizado.

Las tres partes en que hemos dividido este trabajo corresponden a los tres estadios sucesivos de nuestra investigación. La inmersión en las tesis evolucionistas y especialmente en el pensamiento de Bergson conforman el camino que era necesario recorrer para desligarse de la inmediatez de lo material, del peligro de reducir nuestras reflexiones sólo a aspectos formales: Kandinsky había escrito que "en principio no existe ninguna cuestión de la forma". El evolucionismo y *The Origin of Species* debía ser el punto de partida de nuestro estudio. ¿Cómo surge el evolucionismo? ¿Son una o varias las teorías evolucionistas? ¿Cómo se difunde y cómo se transmite a otros campos de la investigación científica? Estamos convencidos de que era necesario el impulso que el evolucionismo encontró en el pensamiento de Bergson para que sus axiomas se convirtieran en premisas de trabajo para un gran número de investigadores. El cambio de actitud en el estudio de las ciencias de la naturaleza se habría debido principalmente a los escritos de Darwin y de otros naturalistas que siguieron fervientemente los postulados darwinianos. Bergson y otros pensadores, que no sólo veían en las teorías evolucionistas una explicación científica de la realidad, sino también la razón más profunda de todo lo que sucede en el mundo, harían posible, con sus escritos, que estas proposiciones se trasladaran a cualquier ámbito de experimentación.

Los dos primeras partes sobre el evolucionismo y el pensamiento de Bergson nos habrán proporcionado, además, un vocabulario científico con el cual podremos abordar la tercera parte: el trabajo de Kandinsky. ¿Podemos acercarnos a la obra de Kandinsky partiendo de una hermenéutica del evolucionismo y, en concreto, de las ideas filosóficas bergsonianas? Toda

investigación supone la elección de una vía y, por consiguiente, el descarte de otras. Situamos nuestra investigación en una vía cuyas directrices no han sido anteriormente trazadas. Como afirma Kandinsky en ese texto de *Punkt und Linie* que hemos mencionado, "la fuerza creadora se atiene a determinadas leyes naturales, que descartan lo excéntrico. Las leyes naturales de este tipo no son determinantes en el caso del arte, para la cual la vía de lo excéntrico permanece libre y abierta".

Trabajaremos con unas nociones, las bergsonianas, que repetiremos, o mejor dicho, adaptaremos según las necesidades que se presenten en cada momento a lo largo de este trabajo. Bergson afirma que la vida es creación, nunca repetición, pues ésta es algo propio de la materia: adaptarse no es repetir, sino replicar. Y al igual que un organismo vivo, estas nociones tienen una capacidad de generar estructuras cada vez más complejas para sacar el mayor provecho posible al planteamiento de un problema.

Primera parte. El evolucionismo y su difusión

Una de las cuestiones que más han ocupado la atención de los estudiosos de las ciencias de la naturaleza, especialmente durante los siglos XVIII y XIX ha sido el origen y la diversificación de las especies de animales y plantas que ocupan la Tierra. Es el llamado problema de la evolución de los seres vivos. Aunque no será hasta finales del siglo XIX cuando el término evolución se use para designar los cambios que han afectado a animales y vegetales a lo largo de la historia geológica, la idea de una transformación de las especies vivientes con el paso del tiempo es, no obstante, muy antigua. Ahora bien, su formulación razonada científicamente aparece por primera vez con el naturalista francés Lamarck. Pero sería Charles Darwin, con sus experimentos y observaciones científicas, y la publicación de *The Origin of Species* (1859), quien contribuiría eficazmente a fundamentar la demostración de la evolución de los seres vivientes, aunque el mismo Darwin advirtiera enseguida que el principio de selección natural, es decir, el mecanismo por el cual unas especies sobreviven y otras desaparecen, podría presentar ciertos escollos difíciles de demostrar.

El éxito de la difusión de las ediciones de *The Origin of Species* se debió a que había un ambiente bien predisposto e interesado por las ideas que allí se trataban, no sólo entre los naturalistas, sino también en el campo de las ciencias sociales. Se cuestionaba la idea de un sustrato estable, de un Dios que hubiera creado la realidad tal como nuestros sentidos externos la perciben, a la vez que se pretendía fundamentar esa realidad en unas leyes que dieran razón del cambio. El liberalismo vería en el evolucionismo el fundamento científico de cómo su teoría de la libre competencia podía considerarse una ley natural. También Karl Marx afirmaría que el libro de

Darwin contiene la base, desde el punto de vista de la historia natural, de los postulados que proponía en *Das Kapital*, cuyo el primer volumen se publicó en 1867.

Segunda parte. Las distintas concepciones del origen y desarrollo de la vida y la reflexión filosófica del evolucionismo. Henri Bergson

Las cosa aparecen antes que sean formuladas teóricamente. La constatación científica del evolucionismo apareció antes que su definición teórica. Nos referimos al pensamiento filosófico que sustentaría la penetración de las tesis evolucionistas en los más diversos campos del pensamiento social, científico y humanístico. Nos interesa, en nuestro trabajo, la elaboración filosófica del concepto de evolución.

Henri Bergson había nacido el mismo año de la publicación de *The Origin of Species*. Bergson parte de los datos que la experiencia nos proporciona; y el dato principal y esencial, afirma, es que la realidad está sometida a un constante cambio. En *L'Évolution créatrice*, obra publicada en 1907, realiza un análisis de las distintas teorías científicas sobre el origen y la evolución de la vida propuestas hasta el momento, concluyendo que estos modelos presentan serias dudas, pues o bien son deterministas o bien lo confían todo al azar. Bergson sostiene que existe una evolución en el sentido de una ascendencia común, pero niega la evolución en sentido neodarwinista, es decir, la evolución entendida como un proceso no guiado ni planeado de variación casual y selección natural. Bergson, con su noción de *élan vital*, sustenta que es necesaria una finalidad, pero a diferencia de los postulados preformistas que defendían una finalidad cerrada, afirma que esta finalidad debe ser abierta. El *élan vital* bergsoniano viene a ser una fuerza vivificadora, un flujo que se introduce en otro flujo, la materia, y crea constantemente formas nuevas y diferenciadas.

La idea bergsoniana de duración supone un giro copernicano en la concepción del espacio y del tiempo. Bergson afirma que la sucesión, el cambio, es la auténtica realidad, en contraposición a la concepción aristotélica y agustiniana en la que el tiempo es la medida del movimiento –algo imperfecto– según un antes y un después. Para Agustín y para Bergson el tiempo es memoria. Pero para el primero es memoria de un pasado que ha sido; para el segundo es memoria de algo que es: en cada presente se actualiza todo el pasado. Bergson distingue el tiempo de la ciencia, un tiempo espacializado, ilusorio y segmentado, de aquel tiempo que es la realidad más profunda de las cosas, de una realidad que es continua y cambiante a la vez, un tiempo al que llama *durée*. Es el yo psicológico, el yo interior de cada hombre, aquello que realmente dura y en el cual duran todas las cosas. El espacio bergsoniano ya no es aquella realidad sobre la cual se mide el tiempo –entendido como

sucesión-, sino una realidad homogénea sobre la que trasladamos las cualidades sensibles –realidades heterogéneas– que percibimos. El espacio será aquello que nos permitirá distinguir entre sí sensaciones idénticas y simultáneas.

En esta parte también estudiaremos, someramente, algunos sistemas filosóficos que nos ayudarán a entender la reflexión bergsoniana sobre los mecanismos de percepción de la realidad y del pensamiento conceptual, es decir, su teoría del conocimiento. Nos ceñiremos a aquellas doctrinas y pensadores que, según Bergson, se han planteado el problema del cambio. Bergson afirma que nuestra inteligencia recurre al método cinematográfico para adaptarse a la acción: reconstruye el devenir mediante vistas instantáneas que enhebra y coloca a lo largo de un devenir abstracto.

Con frecuencia, Bergson reflexiona sobre las doctrinas de los pensadores griegos: Parménides, quien cuestionando los datos de la experiencia, negaba todo movimiento y toda multiplicidad; Zenón de Elea, que defendía con su obra la doctrina de su maestro, aunque los argumentos que éste empleaba en defensa de la inmovilidad y de la unicidad del ser no conducían, según Bergson, sino a reconocer que el movimiento no está hecho de inmovilidades; las formas o ideas de Platón y Aristóteles corresponden a momentos privilegiados en la historia de las cosas que han sido fijados por el lenguaje.

En cambio, la ciencia moderna considera su objeto en cualquier momento, sustituyendo los conceptos de la ciencia antigua por leyes. Descartes, según Bergson, al mismo tiempo que afirma el mecanicismo universal cree en el libre albedrío del hombre; superpone al determinismo de los fenómenos físicos –un tiempo longitud– el indeterminismo de las acciones humanas –una duración en la que hay auténtica creación, sucesión-. De Leibniz y de Spinoza, Bergson critica la construcción de una nueva física según el modelo de la antigua metafísica: un platonismo y un aristotelismo visto a través del mecanicismo cartesiano. Éstos, sigue afirmando Bergson, concentraban en Dios la totalidad de lo real y les resultaba difícil, mucho más que a Aristóteles y a Plotino, pasar al Dios de las cosas, de la eternidad y del tiempo. Spinoza y Leibniz, siguiendo el ejemplo de Aristóteles, habían hipostasiado en Dios la unidad del saber.

La crítica kantiana consistió, según Bergson, en preguntarse si la ciencia moderna necesitaba la totalidad de esa hipótesis, como la había necesitado la ciencia antigua, o si le bastaría con una sola parte de la hipótesis. La unidad de la naturaleza procedería del entendimiento humano que unifica, aunque la función unificadora operante fuese impersonal. Según Kant, la mente crea su propio objeto. La idea es el resultado de una acción proyectiva de la inteligencia sobre el objeto estudiado: la inteligencia, excitada por el flujo de sensaciones que estimulan nuestros sentidos, proyecta formas *a priori* que

existen en nuestra mente. Kant distingue entre el objeto externo y el fenómeno o imagen, conocimiento que se da en mi inteligencia: conocemos tal como nuestra inteligencia nos presenta las cosas, pero no sabemos cómo es el mundo exterior a nosotros. Bergson afirma que el Dios de Kant es un Dios formal cuyo principal papel es dar al conjunto de nuestra ciencia un carácter relativo y humano. En la "Introduction à la métaphysique" critica a Kant al afirmar que "*toda la Crítica de la razón pura reposa también sobre este postulado: que nuestro pensamiento es incapaz de otra cosa que no sea platonizar*, es decir, vaciar toda experiencia posible en moldes preeexistentes".

Bergson alaba, por el contrario, el pensamiento de Spencer. Éste propone descender al detalle de los hechos particulares e instalarse en aquello que Bergson llama duración. Sostiene que lo que Spencer formula es una filosofía evolucionista en la que el progreso de la materia hacia la perceptibilidad se describe al mismo tiempo que la marcha del espíritu hacia la racionalidad. Pero Bergson objeta a Spencer el no haber tenido en cuenta la crítica kantiana al desarrollar su pensamiento y haber pretendido trazar una génesis de la evolución desde los fragmentos de lo evolucionado. La evolución, afirmará rotundamente Bergson, no se puede recomponer yuxtaponiendo lo ya evolucionado.

Bibliografía sobre Bergson

Para nuestro trabajo hemos dispuesto de los dos volúmenes en los que se recoge la obra de Bergson. La mayoría de sus escritos están publicados en *Œuvres, édition du centenaire* (Presses Universitaires de France, Paris, 4e trimestre 1959; hemos manejado la 3e édition, 4e trimestre 1970). En este volumen se encuentran las siguientes obras: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), *Matière et mémoire* (1896), *Le Rire* (1900), *L'Évolution créatrice* (1907), *L'Énergie spirituelle* (1919), *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932) y *La Pensée et le mouvant* (1934).

Otro volumen, *Mélanges* (PUF, Paris 1972), reúne otras dos obras: *L'Idée de lieu chez Aristote* (1889) y *Durée et simultanéité* (1922). En este volumen también se recopilan un considerable número de textos que habían sido publicados por separado en vida de Bergson pero que en ese momento eran difíciles de encontrar: conferencias, resúmenes de curso, discursos, epistolario, etc.

Además de *L'Évolution créatrice*, hay dos escritos que nos parecen fundamentales para este trabajo: *Les Donées immédiates* e "Introduction à la métaphysique".

Respecto a *Les Données Immédiates*, además del texto original en francés –édition du centenaire pp. 1-157–, hemos accedido también a la versión alemana, *Zeit und Freiheit* (Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1994, basada en la traducción editada por la Verlages Eugen Diederich, Jena 1920), y de una versión castellana, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (Ediciones Sígueme, Salamanca 1999, basada en la edición de PUF de 1927).

En nuestra reflexión sobre “Introduction à la métaphysique”, hemos manejado el texto publicado en *La Pensée et le mouvant* – édition du centenaire pp. 1392-1432–, y una traducción al castellano, “Introducción a la metafísica” (cuaderno 8 publicado por el Centro de Estudios Filosóficos de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1960 basada también en la édition du centenaire).

Para la recepción del pensamiento bergsoniano hemos recurrido, además de los escritos de este filósofo, a los trabajos de Jacques Chevalier y de Gilles Deleuze. En 1926 la Librairie Plon publicó *Bergson de Jacques Chevalier* (1882-1962), que sería la primera biografía del filósofo francés. Bergson afirmaría, al referirse a este escrito, ante una cuestión planteada por Jean Guitton, que “el libro que Chevalier acaba de consagrarme me ha complacido mucho. Su exposición de mi doctrina es notablemente fiel, lúcida y penetrante. Ha hecho pasar por mi pensamiento un impulso, un soplo, una continuidad que yo mismo no había visto y que son irresistibles”.

Chevalier, Profesor y Decano en la Université de Grenoble, mantuvo una estrecha relación de amistad con Bergson durante casi cuarenta años. Su primer encuentro con Bergson data de 1898 –Chevalier recogió en su diario las conversaciones que mantuvo con Bergson y que publicaría en 1959 bajo el título de *Entretiens avec Bergson*–, año en que leería el capítulo primero de *Matière et mémoire*, publicado recientemente. Posteriormente, seguiría con asiduidad las conferencias que Bergson daba en el Collège de France: un curso sobre la creencia en la causalidad, sus lecciones sobre la percepción y la concepción de los hechos en nuestra vida interior, su curso sobre la idea del tiempo, etc. La primera conversación personal entre Chevalier y Bergson tendría lugar el 18 de febrero de 1906; la última fue el 27 de marzo de 1939. Hasta la muerte de Bergson, el 3 de enero de 1941, la relación entre los dos filósofos fue epistolar. Entre los años 1940 y 1941 Chevalier ocupó, durante el gobierno de Vichy, los puestos de secrétaire général à l'Instruction publique y de secrétaire d'État à la Famille et à la Santé publique. En 1944, tras la liberación, fue condenado a trabajos forzados, aunque fue amnistiado muy poco tiempo después.

En este trabajo hemos utilizado varios escritos de Chevalier: *Bergson* (Librairie Plon, Paris, 1926), *Bergson et le Père Pouget* (1954) y *Conversaciones con Bergson* (Aguilar, Madrid, 1960).

Gilles Deleuze (1925-1995) cursó sus estudios de filosofía en La Sorbonne entre 1944 y 1948. Al finalizar, se consagró a realizar una serie de monografías sobre algunos filósofos (Kant, Spinoza, Nietzsche, Bergson), los cuales, pese a su eminente valor didáctico, contienen las primeras instancias de consolidación de su propio pensamiento, que se configura plenamente con la publicación de *Différence et répétition* y *Logique du sens*, el primero de 1968 y el segundo de 1969. También en 1969, conoce a Félix Guattari, un psicoanalista heterodoxo, con el cual comenzará una larga y fructífera colaboración, que cristalizará en los dos volúmenes de *L'Anti-Œdipe-Capitalisme et schizophrénie* y *Mille Plateaux-Capitalisme et schizophrénie 2*. Además de sus obras de relectura del trabajo de otros filósofos, Deleuze escribió también sobre escritores (Kafka, Proust, Sacher-Masoch) y sobre cine.

“La filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar los conceptos”, dirá el propio Deleuze en *Qu'est-ce que la philosophie?* Michel Foucault afirmaría que *“Un día, el siglo será deleuziano”*. En un texto publicado en *Libération*, tres días después de la muerte de Deleuze, Jacques Derrida escribe que éste era, ante todo, *“el pensador del acontecimiento, y siempre de este acontecimiento”*. Derrida cita unos párrafos de *Logique du sens* (1969) en los que Deleuze afirmaba que *“A mi gusto por la muerte, dice Bousquet, que era un fallo de la voluntad, sustituiré un deseo de morir que sea la apoteosis de la voluntad. (...) De ese gusto a ese deseo, nada cambia en cierto modo, salvo un cambio de la voluntad, una especie de salto de todo el cuerpo, sin moverse del sitio, que troca su voluntad orgánica por una voluntad espiritual, que desea ahora no exactamente lo que sucede, sino algo en lo que sucede, algo por venir que está de acuerdo con lo que sucede, de acuerdo con las leyes de una oscura conformidad humorística: el Acontecimiento. En este sentido es en el que el amor fati se identifica con la lucha de los hombres libres”*. Derrida afirma, en este mismo texto que el historiador de la filosofía que procedió a una especie de selección para configurar su propia genealogía (los estoicos, Lucrecio, Spinoza, Hume, Kant, Nietzsche, Bergson, etc.), fue también un inventor de filosofía que no se encerró jamás en ningún coto filosófico (escribió sobre pintura, cine y literatura, así como personajes como Bacon, Lewis Carroll, Proust, Kafka, Melville, etc.).

Los trabajos de Deleuze que nos han servido para abordar el pensamiento de Bergson son *Henri Bergson. Memoria y vida* (Alianza Editorial, Madrid, 2004) y *El bergsonismo* (Ediciones Cátedra, Madrid, 1996).

Tercera parte. La recepción de las nociones evolucionistas en Kandinsky. Los conceptos de espacio, tiempo, movimiento... ¿Qué es una forma?

Como veremos, Bergson destaca que lo más importante para él es el método que usa. Se trata de un método que sólo considera como cierto aquello que la experiencia puede demostrar como tal. Bergson, que al principio se había adherido a la filosofía de Spencer –un convencido evolucionista bastante citado en *The Origin of Species*–, llegaría a la conclusión, reflexionando sobre las paradojas de Zenón, de que la ciencia alcanza solamente formas estables resultantes de la evolución, y el movimiento, la auténtica realidad –al contrario de lo que proponían los filósofos griegos–, escapa a los procedimientos científicos y sólo puede ser captado por la intuición. En *L'Évolution créatrice* considera el transformismo como un hecho que está por encima de toda discusión. El problema no consistiría en saber si las especies evolucionan, sino cómo evolucionan. El centro de esta obra es la teoría del impulso vital, y en los primeros capítulos, al reflexionar sobre las diversas concepciones de la vida, Bergson se opone en su conjunto al mecanicismo y al finalismo. Bergson hace del cambio el argumento principal de su obra y asegura que la realidad es movimiento.

En la introducción de *L'Évolution créatrice* afirma que la inteligencia se ha ido constituyendo por un ininterrumpido progreso a lo largo de la línea que asciende hasta el hombre a través de la serie de los vertebrados. Asimismo, también habla de una conciencia que tiene la facultad de adaptarse a las condiciones de la existencia que le son dadas. La filosofía evolucionista, según Bergson, daría una explicación de la vida; la inteligencia, un efecto local y accidental de la evolución, sólo puede dar razón de la materia inerte. El pensamiento conceptual fracasa en su intento de una reconstrucción ideal de todas las cosas, incluso de la vida, consiguiendo recomponer sólo una imitación de lo real. Conocimiento y vida deben, sin embargo, convivir, pues es nuestro propio entendimiento que, sometiéndose a determinada disciplina, podría preparar una filosofía que supere sus propias limitaciones. Bergson concluye que el lenguaje del transformismo se impone a la filosofía.

La teoría de la evolución que Darwin desarrolla en *The Origin of Species* está alimentada por los experimentos y conclusiones tanto propios como de otros muchos naturalistas. Se trata de estudios para determinar cómo se producen las transformaciones en los seres vivos, cómo se distribuyen y cómo se adaptan a un nuevo territorio, cuál es el mecanismo que produce las variaciones, etc. En *L'Évolution créatrice* Bergson también se sirve de los trabajos de científicos para argumentar cómo se origina y cómo se transmite la vida. Bergson se aprovecha de los datos de la experiencia para formular una teoría sobre la evolución y el significado de la vida, las direcciones divergentes que toma, la génesis de la materia y de la inteligencia, el

mecanismo por el cual la inteligencia sustituye el devenir de la realidad, etc. En los escritos de Kandinsky, y especialmente en *Cours du Bauhaus*, apreciamos algo similar. Kandinsky se apoya frecuentemente en datos que aporta la investigación científica y técnica. Se trataba de alejar a sus alumnos de toda experiencia relacionada con una realidad exterior en la que el todo ya está dado. Así, de la misma manera que los científicos habían puesto en duda la estabilidad del mundo, Kandinsky también recela de la estabilidad de todos aquellos parámetros que se consideraban inmutables en la actividad artística.

En el trabajo de Darwin notamos una preocupación por el rigor científico. La obra de Bergson también manifiesta una extraordinaria precisión: cada escrito, ya sea un libro o la transcripción de una conferencia, actualiza la totalidad de su trabajo. La duración bergsoniana es, por ejemplo, un concepto que acumula un progresivo enriquecimiento. Kandinsky dice de sí que es un científico, aunque en repetidas ocasiones reivindicara que no tenía la voluntad de que sus primeros escritos, *Über das Geistige* y *Der Blaue Reiter*, fuesen considerados unos "manifestos" ni "había pretendido en absoluto apelar a la razón y al cerebro". En *Rückblicke*, al hablar de la gestación de *Über das Geistige*, menciona su costumbre de anotar pensamientos aislados; este libro sería consecuencia de las notas acumuladas durante diez o doce años de experiencias vividas y estrechamente relacionadas entre sí. *Punkt und Linie* gozaría de la categoría de un tratado sistemático. Pero también en el compendio de manuscritos que Friedel agrupa bajo el nombre de *Texte zu Kompositionslehre* descubrimos una voluntad de sistema. Recordemos, además, que algunos de sus trabajos pictóricos le llevaron años el realizarlos. En estos tres autores hay un largo proceso de maduración de las ideas antes de que éstas quedasen fijadas sobre el papel.

Las definiciones de Darwin son científicas y sus tratados quedan inscritos en el ámbito de las ciencias de la naturaleza, aunque inciden en aspectos tan fundamentales del pensamiento humano como el de la idea de un Dios creador de todas las cosa, que mantiene a los vivientes en su ser. Darwin, partiendo siempre de sus postulados científicos, negará las doctrinas finalistas y llegará a cuestionarse la creación independiente de cada ser o de cada especie, sosteniendo que no debe repeler a la mente humana la existencia de un antepasado común. La teoría de la selección natural, en la cual el azar juega un papel fundamental, sustituiría un plan uniforme trazado por un Creador.

Siguiendo la distinción entre filosofía y ciencia que hace Bergson en "L'Intuition philosophique", diremos que la filosofía modela la ciencia, recubre los hechos observados en el exterior y las leyes por las que la ciencia los relaciona entre sí, corrige ciertas generalizaciones y debe rectificar determinadas observaciones. El filósofo parte de una unidad y analiza los hechos que se presentan a la experiencia. En cambio, la ciencia es un auxiliar

de la acción, de una acción concreta; se pregunta qué habrá que hacer para alcanzar un resultado deseado, o qué condiciones han de darse para que un cierto fenómeno se produzca. El método de Darwin tendría por objeto captar lo hecho, y no podría, en general, entrar en lo que se está haciendo, seguir a lo móvil, enfrentar el devenir, que es la vida de las cosas; tal tarea correspondería a la filosofía. Mientras el sabio está obligado a tomar sobre el movimiento vistas inmóviles, a sorprender repeticiones a lo largo de lo que se repite, a dividir cómodamente la realidad en los planos sucesivos en que está desplegada, para someterla a la acción del hombre, el filósofo procura simpatizar, simplificar, sustituir lo discontinuo y divisible por lo continuo e indivisible, etc. Bergson, convencido de que el transformismo es una realidad innegable, definiría nociones con capacidad de adaptarse a todos los ámbitos del conocimiento humano. No sólo haría posible la transferencia del método evolucionista al razonamiento filosófico, sino que dotaría a todos los campos de la investigación y experimentación de los instrumentos que les permitirían trabajar según una realidad siempre cambiante.

¿Cómo es posible representar una realidad cambiante de la cual lo único que percibimos por nuestros sentidos y nuestra inteligencia es lo estable? Bergson afirma que tenemos intuición del cambio, pero los seres están sometidos a constantes y pequeñas transformaciones que nuestros sentidos no pueden constatar. Sólo percibimos momentos determinados de una secuencia. Percibimos el cambio cuando éste ha vencido nuestra inercia a lo estable. ¿Cómo presentar el cambio, es decir la realidad, sin tener que conformarnos con esos momentos estables?

Una de las cuestiones esenciales planteadas en este trabajo es la categoría filosófica de finalidad. Con los postulados evolucionistas, la realidad pierde aquella estabilidad que, desde los antiguos, se necesitaba para obtener un conocimiento científico. Dios ya no es la causa eficiente y la causa final de esa realidad. Con los postulados transformistas el creacionismo pierde fuerza. Surgen entonces las siguientes cuestiones: ¿hay finalidad?, ¿hay direcciones en el continuo devenir?, ¿son preexistentes las direcciones en las cuales opera la vida? La respuesta de Bergson es muy distinta a la de Darwin. Para Bergson, a diferencia de Darwin, la evolución significa progreso. En los escritos de Kandinsky encontramos textos que nos remiten a la noción bergsoniana de una finalidad abierta a una totalidad. En cambio, el elemento abstracto kandinskiano, el “elemento de lo puro y eternamente artístico” que no conoce el espacio ni el tiempo aparece, en primera instancia, como el elemento estable, como aquello que perdura, lejos de la idea de forma en Bergson.

Cuestionar la estabilidad de aquello que perciben nuestros sentidos significaba, para Bergson, replantearse la noción de forma, definir un tiempo distinto al tiempo de la física, preguntarse qué es el espacio y cómo percibimos el movimiento... Hablaremos del trabajo de Kandinsky en términos

bergsonianos. Descubrimos en su trabajo un esfuerzo por conciliar las tres características que Bergson otorgaba a las multiplicidades cualitativas, es decir, a la duración: la continuidad, la heterogeneidad y la simplicidad. Veremos cómo Kandinsky distingue la experiencia exterior e interior del cambio y dónde se sitúa la posible acción del observador; veremos también cómo introduce el movimiento en una composición y cómo nuestra inteligencia se adapta a él; cómo en ese movimiento percibimos el devenir extensivo y cómo concebimos el espacio; y por qué una composición ocupa tiempo. Afirmaremos que Kandinsky no repite formas y que cada nuevo trabajo es creación, innovación, una actualización... Pero es un actual en el que coexiste todo el pasado. Una composición es una adaptación a un medio, a una realidad interior, no exterior. Un cuadro de Kandinsky es también el lugar donde se combinan –queda reflejado en algunos de los títulos de sus trabajos– dualidades aparentemente opuestas: lo cualitativo y lo cuantitativo, lo continuo y lo discontinuo, el contenido y la forma, la vida y la materia, lo homogéneo y lo heterogéneo, etc. Acabaremos planteándonos la siguiente cuestión: ¿es posible abordar las cuestiones pictóricas en Kandinsky en función del tiempo, nos referimos al tiempo bergsoniano, más bien que del espacio?, ¿cómo pueden las multiplicidades cualitativas –tiempo, movimiento...– ser la medida de un trabajo de Kandinsky cuando lo pictórico se manifiesta esencialmente por una extensión –en el sentido de extender– sobre un soporte material, es decir, en lo cuantitativo?

Concluiremos que *Essai sur les données immédiates de la conscience*, "Introduction à la métaphysique" y *L'Évolution créatrice* son fuentes primarias que configuran el trabajo de Kandinsky. Éste, estaría al corriente de la publicación de estas obras durante los años de München. Más tarde, en Bauhaus, Kandinsky entraría de nuevo en contacto con las ideas evolucionistas a través de una publicación enciclopédica: *Die Kultur der Gegenwart*. Es significativo que Kandinsky escogiera de esta enciclopedia un texto en el que se cita a Bergson para preparar una de sus clases.

On the Origin of Species by Means of Natural Selection

Charles Darwin

Charles Robert Darwin (1809-1882) tuvo desde muy joven afición por la historia natural, y una auténtica pasión por las colecciones. Darwin trataba de descifrar los nombres de las plantas, y catalogaba todo tipo de objetos, conchas, lacre, sellos, monedas y minerales.¹ Ni sus estudios de medicina en Edinburgh, ni posteriormente los de teología en Cambridge, conseguirían distraerle de la observación de la naturaleza, coleccionando insectos y aficionándose a la caza. Por aquella época leyó los libros de viajes del geógrafo Alexander Humboldt, que le causaron una profunda impresión.²

Entre 1831 y 1836 se embarcó como naturalista a bordo del *H. M. S. Beagle*, un barco hidrográfico y de investigación fletado por el Gobierno británico, que había sido comisionado para continuar el estudio de las costas de Patagonia y Tierra del Fuego, iniciado en un viaje anterior (1826-1830). La misión incluía la observación de las costas de Chile, Perú y algunas islas del Pacífico, con el objeto de obtener información para elaborar nuevos mapas y cartas marinas, realizar una serie de medidas cronométricas, estudiar las condiciones climáticas y recoger colecciones geológicas, botánicas y zoológicas.³ La coyuntura política y socioeconómica del Imperio británico del momento ayuda a comprender el interés por estas regiones. Este interés también queda reflejado en las descripciones del barco y del material científico que se utilizaría en la expedición y que se recoge en la correspondencia que mantienen Darwin y Henslow antes de zarpar.⁴

Durante aquel viaje, Darwin estudió de entre la bibliografía científica que llevaba consigo *Principles of Geology*, de Lyell,⁵ lo que le fue de gran utilidad

¹ Cfr. Darwin, Francis (ed.), *Charles Darwin. Autobiografía y cartas escogidas* (título original: *The Autobiography of Charles Darwin and Selected Letters*), Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 38. Esta traducción es una versión abreviada del libro que Francis Darwin editó en 1887 titulado *The Life and letters of Charles Darwin*. En 1958, Barlow editó una biografía de Darwin con unos pasajes omitidos en la versión de Francis Darwin por lo que se refiere especialmente a las opiniones de Darwin sobre cuestiones religiosas, ver Barlow, Nora, ed., *The Autobiography of Charles Darwin, 1809-1882. With original omissions restored*, W. W. Norton, New York, 1969.

² Cfr. Ibid., pp. 62-83.

³ Cfr. Ibid., p. 267.

⁴ Cfr. Ibid., pp. 253-263.

⁵ Cfr. Ibid., p. 92. Charles Lyell (1797-1875) era considerado el principal exponente de la geología evolucionista científica. Éste afirmaba que los procesos geológicos determinables y activos en el presente son suficientes para explicar la evolución de la corteza terrestre. Con el principio de uniformitarismo proponía la tesis de que las rocas y las formaciones geológicas

para sus investigaciones.⁶ Darwin observó y tomó abundantes notas de las formaciones geológicas, flora y fauna de los lugares que visitaba. Recolectó muestras de rocas y ejemplares de vegetales y animales, que mantuvieron ocupados a los naturalistas del Museo Británico durante varios años. También extrajo numerosos restos fósiles de los acantilados y estudió los arrecifes de coral. Darwin observaría la adaptación de los seres vivos al medio, la diversidad de las especies y sus relaciones mutuas, o la lucha por la supervivencia. Otra razón del viaje era devolver a su tierra a tres fueguinos llevados por el capitán de esta expedición a Inglaterra durante un viaje previo, con la idea de sacar a aquellos salvajes de su estado para hacerles partícipes de los beneficios de la civilización británica. El trato con los fueguinos, tanto los que venían de Inglaterra como los que habitaban los parajes de Tierra del Fuego, haría que Darwin cayera en la cuenta del abismo existente entre los hombres primitivos y los civilizados –diferencia, según Darwin, mucho mayor que la que existe entre el animal silvestre y el domesticado–, lo cual le ayudaría a formarse la imagen de un mundo en evolución y a explicar la capacidad que tiene el hombre de realizar mayores progresos que los animales.⁷

Darwin y su obra científica

Desde su regreso a Inglaterra, el 2 de octubre de 1836, Darwin concentró sus esfuerzos en el estudio del material que había traído consigo. También frecuentó reuniones científicas y tomó contacto con numerosos científicos con el fin de que el material reunido fuese descrito en la relación oficial de la expedición. Terminada la ordenación y clasificación de sus colecciones, Darwin se dedicó, a partir de 1837, a escribir. Comenzó a redactar su diario de viaje, agregando comentarios y datos científicos. Preparó el manuscrito de *Geological Observations* y gestionó la publicación de *Zoology of the Voyage of the Beagle*.

En julio de 1837 empezó a componer un primer libro de notas sobre la transmutación de las especies, en el que desarrolla la idea del origen gradual

terrestres son el resultado de procesos ordinarios que ocurren paulatinamente, día a día, durante largos períodos de tiempo. Cfr. Ibid., “Álbum” (de José Manuel Sánchez Ron), p. 20.

⁶ Darwin, antes de leer los *Principles*, era partidario, como la mayoría de los geólogos, de los cataclismos sucesivos para dar explicación de las formaciones geológicas. Cfr. Ibid., p. 105.

Huxley resaltaría la influencia que la obra de Lyell tuvo en Darwin, afirmando que sus teorías sobre la evolución del mundo inorgánico serían el principal agente en la preparación del camino a Darwin. El mismo Lyell, según Huxley, reconocía que con las seis ediciones de su obra –anteriores a la aparición de *The Vestiges of Creation*, un escrito también de carácter evolucionista, de R. Chambers de 1844– había preparado la posterior “recepción de la idea de Darwin de la gradual e insensible evolución de las especies”. Cfr. Ibid., pp. 338-339.

⁷ Cfr. Darwin, Charles, *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Ediciones Grech, S.A. Madrid, 1989, pp. 191-196.

de nuevas especies y la teoría de la evolución a partir de un origen común. Son, según palabras de Darwin, los inicios escritos de *The Origin of Species*, tema sobre el que había reflexionado durante largo tiempo y en el que trabajó sin cesar durante los veinte años siguientes.⁸ Pero sería en 1838 cuando definiría el mecanismo principal de la evolución, la *selección natural*⁹, al leer el *An Essay on the Principle of Population* de Malthus.¹⁰ En enero de 1842 terminó su manuscrito sobre los corales, que se publicó en diciembre con el nombre de *The Structure and Distribution of Coral Reefs*, primera parte de la serie de *Geología del viaje*.¹¹ En la primavera de 1844 apareció la segunda parte, *Geological Observations on the Volcanic Islands, visited during the Voyage of H. M. S. Beagle, together with some brief notices on the geology of Australia and the Cape of Good Hope*¹². Y en 1846 se publicó la tercera parte, *Geological Observations on South America*.¹³

La segunda edición del *Journal of Researches* se completó en 1845. Fue publicada por el editor John Murray en la Colonial and Home Library, que como libro de aventuras tuvo pronto una gran difusión. La primera edición se había publicado en 1839 con el título *Journal of Researches into the Geology and Nature History of the Various Countries visited by H. M. S. Beagle from 1832-36*¹⁴ y era una reimpresión como obra aparte del volumen III, escrito por Darwin, de *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle (1826-1836)*.¹⁵ Entre 1839 y 1843 se publicaron las cinco partes de *Zoology of the Voyage of the H. M. S. Beagle*,¹⁶ obra editada por Darwin y que consta de siete monografías escritas por varios especialistas. Esta obra se publicó gracias a una subvención del Ministerio de Hacienda, y Darwin contribuyó redactando la introducción y numerosas notas, actuando como editor y asesor.¹⁷ En el volumen de *Mammalia* de esta obra, escrito en su mayor parte por George Waterhouse, Darwin agregó un apéndice sobre los hábitos de los mamíferos. Al tomo de *Fossil Mammalia*, escrito por Richard Owen, Darwin le añadió una introducción geológica.

⁸ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, pp. 97-98 y 298.

⁹ Darwin reconoce que leyó el ensayo de Malthus en un momento favorable, pues estaba preparado para apreciar la lucha por la existencia que se deduce de la observación de los hábitos de las plantas y de los animales, y descubrir así que las variaciones favorables tenderían a preservarse y las desfavorables a ser destruidas; el resultado sería la formación de especies nuevas. Cfr. *Ibid.*, p. 123.

¹⁰ Thomas Robert Malthus (1776-1834) dio a la imprenta este trabajo en 1798. En 1825 el editor John Murray publicó en Londres *An Essay on the Principle of Population, A View of its Past and Present Effects on Human Happiness*.

¹¹ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, p. 309.

¹² Cfr. *Ibid.*, p. 315.

¹³ Cfr. *Ibid.*, p. 119.

¹⁴ Publicado por primera vez por Henry Colburn en Londres en 1939.

¹⁵ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, p. 318.

¹⁶ Publicado por Elder Smith, Londres, 1839-1843.

¹⁷ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, p. 300.

La publicación de *The Origin of Species*

Una carta de Darwin a Otto Zacharias, de 24 de febrero de 1877 nos sirve para datar el inicio de sus reflexiones sobre la evolución de las especies. Mientras preparaba la publicación de su diario, Darwin entrevió la ascendencia común de las especies, de tal modo que en julio de 1837 empezó un cuaderno para registrar todos los datos que pudieran tener relación con la cuestión, aunque no llegó a estar convencido de la mutabilidad de las especies hasta después de dos o tres años.¹⁸ Darwin propone el año 1839 como fecha alrededor de la cual, y tras haber leído el ensayo de Malthus, su teoría de la selección natural ya estaba claramente concebida.¹⁹ Charles Darwin elaboró por primera vez la teoría de la evolución como un argumento coherente en un breve bosquejo de 35 páginas escrito a lápiz en junio de 1842, seguido por un ensayo más extenso, de 230 páginas, en verano 1844, que contiene las ideas esenciales de su principal obra, publicada 15 años más tarde.²⁰

En 1856 Lyell aconseja a Darwin que redacte sus puntos de vista con bastante extensión. Este trabajo, tres o cuatro veces más amplio de lo que luego sería *The Origin of Species*, era considerado por Darwin como un resumen de todo el material que había recogido hasta el momento. Darwin trabajó intensamente en este libro durante los dos años siguientes, siempre con el constante impulso de Hooker²¹ y Lyell.²²

En 1855 apareció en *Annals and Magazine of Natural History* un artículo abiertamente evolucionista titulado "On the law which has regulated the introduction of new species". Su autor era Wallace.²³ Darwin leyó el artículo

¹⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 337.

¹⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 127.

²⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 123 y 344-346.

²¹ Joseph Dalton Hooker (1817-1911) fue un botánico, especialista en taxonomía y geografía de plantas, que estudió las colecciones de plantas que Darwin recogió en su viaje. Darwin consideraba a Hooker uno de sus mejores amigos y alguien a quien confiar sus trabajos y a quien acudir para pedir consejo. Cfr. *Ibid.*, pp. 108-109, 347, 362. Hooker es también el científico más citado en *The Origin of Species*.

²² Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, pp. 124 y 361-363.

²³ Alfred Russell Wallace (1823-1913) asistió desde 1837 a las lecciones que se impartían en el Hall of Science, y tuvo como maestro, entre otros, a Richard Owen. Wallace fue también un naturalista y viajero inglés. De joven emprendió una campaña zoológica de cuatro años en la cuenca del Amazonas con su amigo Henry Walter Bates. Éstos pagaban sus viajes por América con la venta en Europa del material zoológico que recogían; las colecciones de insectos tropicales interesaban mucho a los museos y a los aficionados a la entomología. En 1852 Wallace decidió volver al Reino Unido. En el viaje de regreso perdió la mayor parte de las colecciones que había reunido al incendiarse y naufragar el barco en el que navegaba. En 1854 marchó otra vez en viaje de exploración y estudio hacia Indonesia. Permaneció ocho años en el archipiélago malayo, dedicándose principalmente a la colección de insectos y a investigaciones sobre la fauna del lugar. Las 14.000 millas recorridas y los 125.000 ejemplares de insectos que recogió dan idea de su esfuerzo. Los dos primeros años los pasó en los alrededores de Singapur y de Borneo; los cuatro siguientes en Célebes y Nueva Guinea, y el último año en Timor, Java y Sumatra. Durante

por sugerencia de Lyell y se asombró al comprobar la similitud de las ideas de Wallace con las suyas.²⁴ Darwin escribió a Wallace para felicitarle por su ensayo a la vez que mostraba un asentimiento total a sus teorías y le recordaba que, por su parte, él hacía veinte años que había empezado un cuaderno de notas sobre estas cuestiones. También le habla del libro que estaba redactando. Darwin siguió carteándose con Wallace para tratar sobre diversos aspectos de los estudios que ambos estaban realizando. Sin embargo, se trataba de comentarios generales, sin referirse con detalle al mecanismo evolutivo.²⁵

Entonces se produjo una coincidencia extraordinaria. Al acabar de redactar los primeros nueve o diez capítulos de lo que sería su libro, Charles Darwin sufre la mayor sorpresa de su vida. El 18 de junio de 1858 recibe por correo un artículo, "On the Tendency of Varietes to depart indefinitely from the Original Type", que contenía todos los elementos esenciales de la teoría darwiniana y en el que se exponía exactamente, hasta con términos idénticos, la teoría de la selección natural. El autor del manuscrito era Wallace, que se encontraba en el archipiélago malayo, y se dirigía a Darwin pidiéndole que lo leyera y, si le parecía oportuno, que lo enviara a Lyell.²⁶

De la correspondencia entre Darwin, Lyell y Hooker se deduce enseguida que Darwin no quiso publicar su manuscrito sin la autorización de Wallace, pues éste, podría considerar injustificable que Darwin no hubiera publicado nada hasta que había recibido su comunicación. También constatamos la preocupación de Darwin por demostrar que sus teorías son anteriores al escrito de Wallace.²⁷ Darwin accedió finalmente a la petición de Lyell y Hooker de publicar un resumen de su manuscrito, así como una carta a Asa Gray, con fecha de 5 de septiembre de 1857, y el ensayo de Wallace.²⁸ En una sesión celebrada el 1 de julio de 1858 en la Linnean Society, el naturalista Alfred Newton leyó el trabajo combinado de Wallace y de Darwin. Este trabajo se publicó con el título "On the Tendency of Species to form Varieties and on the Perpetuation of Varieties and Species by Natural Means of Selection" en el *Journal of the Proceedings of the Linnean Society*. Darwin había contribuido al trabajo de Wallace con algunos párrafos del esquema de 1844 y parte de la

este tiempo se interesó por los problemas biogeográficos. Wallace estudió los simios en condiciones de libertad y fue precursor de la etnografía y zoogeografía. Wallace había oído hablar de Darwin por primera vez con relación al viaje del *Beagle*, cuando ejercía de maestro de escuela en Leicester.

²⁴ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, p. 369.

²⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 364-365.

²⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 124 y 369-370.

²⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 124 y 370-372.

²⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 124 y 373. Darwin poseía una copia de esta carta, en la cual, había enviado a Asa Gray un boceto de sus teorías. Esta carta le serviría de prueba para demostrar que no había tomado nada de Wallace.

carta dirigida a Asa Gray. Los trabajos de la Linnean Society fueron casi completamente ignorados.²⁹

Una carta de Wallace a Newton, de 3 de diciembre de 1887, nos ayudará a clarificar estos episodios. Wallace reconoce que apenas había oído hablar de Darwin antes de su viaje a Oriente. A pesar de la correspondencia que mantenían a partir de la publicación del primer trabajo de Wallace, "On the law which has regulated the introduction of new species", éste no sabía que Darwin había llegado a definir una teoría prácticamente idéntica a la suya. Mientras se encontraba en Ternate, en 1858, convaleciente de unas fiebres, Wallace llegó a la conclusión de que las variaciones beneficiosas provocarían el crecimiento en número de las variaciones en cuestión, mientras que las nocivas disminuirían. Se trataba también de una reflexión a partir de las teorías de Malthus: en concreto, la acción de los obstáculos preventivos que mantiene la población de las razas salvajes en un número bastante estable, pero reducido. A Wallace no le importó que Darwin se le hubiera adelantado tanto.³⁰ Darwin diría que la única diferencia era que él había llegado a sus conclusiones a partir de los efectos de la selección natural en los animales domésticos.³¹ Parecía lógico que Wallace enviara el ensayo a su interlocutor más válido. Se trata, pues, de dos investigaciones paralelas que llegan a las mismas conclusiones.

Siguiendo el insistente consejo de Lyell y Hooker, en septiembre de 1858³² Darwin se puso a trabajar para preparar un volumen sobre la transmutación de las especies. Este trabajo sufriría frecuentes interrupciones debidas a los problemas de salud que obligarían a Darwin, durante esta época, a guardar breves períodos de reposo en un establecimiento hidropático. Tomando como base el manuscrito que empezó en 1856, Darwin se propuso realizar un trabajo mucho más reducido, y escribió lo que él consideraba un resumen, un trabajo que sería beneficioso para ordenar sus ideas.³³ Darwin, en una carta a Wallace de 25 de enero de 1859, además de una pequeña explicación sobre la reciente publicación conjunta de sus trabajos, habla del esfuerzo que, debido a su mala salud, le supone el resumen de 400 o 500 páginas que está a punto de terminar. En esta carta también hace unas breves consideraciones sobre la selección natural.³⁴ Unos días antes de que se publicara *The Origin of Species*,

²⁹ Cfr. Ibid., pp. 125 y 373-380.

³⁰ Cfr. Ibid., pp. 375-377.

³¹ Cfr. Ibid., p. 371.

³² Aunque en su biografía Darwin habla de que empezó a redactar este "resumen" en septiembre, en su diario escribió que fue en julio cuando empezó el resumen del libro de las especies. Darwin tenía la idea de que la Linnean Society lo publicara como artículo o serie de artículos, y no fue hasta finales de otoño cuando vio que debería constituir un volumen independiente. Cfr. Ibid., p. 381.

³³ Cfr. Ibid., pp. 125, 381-383 y 387-401.

³⁴ Cfr. Ibid., pp. 384-387.

Darwin vuelve a escribir una carta a Wallace anunciándole que recibirá un ejemplar y le recuerda que éste es sólo un extracto.³⁵

El 24 de noviembre de 1859 el editor John Murray publicó *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*,³⁶ donde Darwin expone su teoría sobre la evolución. Pese a su contenido rigurosamente científico, se agotaron los 1.250 ejemplares que constituyan la totalidad de la primera edición el mismo día de su publicación. Dos meses después se agotó en pocos días la segunda edición con una tirada de 3.000 ejemplares.³⁷ En abril de 1861 se publicó la tercera edición, de 2.000 ejemplares. En esta edición, extensamente corregida y aumentada, Darwin incluye una "Reseña histórica del progreso de la opinión sobre el origen de las especies"; dicha reseña continuaría publicándose en posteriores ediciones de la obra.³⁸ Con este primer capítulo, Darwin reconoce los trabajos de sus predecesores. En una carta a Lyell, de 10 de enero de 1860, tres días después de que se publicara la segunda edición, Darwin se lamentaba del descuido de no haber mencionado a Wallace hasta el final del libro –en el sumario–, hecho que quedaría enmendado en esta edición.³⁹ Darwin recordaría, en la reseña histórica, que la teoría de la selección natural había sido proclamada por Wallace con admirable energía y claridad, en 1858.⁴⁰ Durante la vida de Darwin se realizaron seis ediciones de este libro⁴¹ –la última en 1872–, y se vendieron más de 27.000 ejemplares sólo en ediciones británicas, sin considerar las varias ediciones norteamericanas y las traducciones a diferentes idiomas. En 1860 se había publicado una versión alemana de *The Origin of Species*, y a finales de 1861 Clémence Royer⁴² emprendió la traducción de la tercera edición inglesa al francés.⁴³

Darwin reconocería que los veinte años transcurridos desde que concibió la teoría de la selección natural hasta su publicación, facilitarían el éxito de su libro. Aunque, según Darwin, la mayoría de los naturalistas estaban

³⁵ Cfr. Ibid., p. 408.

³⁶ Nuestras referencias a esta obra remiten, salvo alguna excepción en la que citaremos la correspondiente edición, a la primera edición castellana: Darwin, Charles, *Origen de las especies*, Revista contemporánea (Biblioteca Perojo), primera edición castellana, traducción de la sexta edición inglesa por Enrique Godínez, Madrid, 1877. En adelante citaremos esta obra por las iniciales OS.

³⁷ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, pp. 125-126.

³⁸ Cfr. Ibid., p. 462. La reseña histórica había aparecido ya en la primera edición alemana y en la americana.

³⁹ Cfr. Ibid., pp. 429-430.

⁴⁰ Cfr. OS, pp. 11 y 14.

⁴¹ La 4^a edición es de 1866 y la 5^a es de 1869.

⁴² Royer publicó *Origines de l'homme et des sociétés* en 1869.

⁴³ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, pp. 463-464.

Las traducciones de *The Origin of Species* a otros idiomas, antes de publicarse la sexta edición en Inglaterra, eran las siguientes: cuatro al francés, cinco al alemán, tres publicadas en inglés en los Estados Unidos, una al italiano, una al holandés, tres al ruso y una al sueco. Cfr. OS, p. IV.

convencidos de la permanencia de las especies –ni siquiera sus amigos Lyell y Hooker parecían estar de acuerdo con sus ideas–, éstos esperaban una explicación a los hechos que constataban a través de sus observaciones. El reducido volumen de este libro –los trabajos que había empezado en 1856 hubiesen supuesto una publicación cuatro o cinco veces más gruesa que *The Origin of Species*–, y el ensayo de Wallace, también facilitarían una mejor recepción de su teoría.⁴⁴

El editor John Murray siguió publicando los trabajos de Darwin. En 1868 publicó *The Variation of Animals and Plants under Domestication*, donde reflexionaba sobre el problema de la variación genética. En 1871 fue editado *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*.⁴⁵ En 1872 se publicó *The Expression of the Emotions in Man and Animals*.⁴⁶

Después de *The Origin of Species*

Darwin trabajó durante muchos años en la elaboración de *The Origin of Species*. Desde que ordenó todo el material recogido durante la expedición del *Beagle* hasta que publicó la primera versión de esta obra, escribió varios ensayos y estudios previos.⁴⁷ Todo el trabajo que Darwin había realizado, incluso los manuscritos que no se llegaron a publicar, estaba orientado a un único objetivo: explicar de manera científica los mecanismos de la vida, cómo se originaba, cómo utilizaba la materia y cómo la vida se transmitía a través de ésta. Las ideas de Darwin sufrieron un proceso de maduración que duró más de veinte años hasta alcanzar la suficiente estabilidad para ser publicadas. Algo similar ocurrió con otros trabajos: cuando en 1837 o 1838 Darwin llegó a la conclusión de que las especies eran productos mutables, no pudo evitar el convencimiento de que el hombre estaba sometido a esta misma ley y empezó a tomar notas que le servirían para redactar *The Descent of Man*, publicado en 1871.⁴⁸

⁴⁴ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, p. 127.

⁴⁵ Esta edición constaba de 2.500 ejemplares. Antes de terminar el año se imprimieron 5.000 ejemplares más. Cfr. *Ibid.*, p. 501.

⁴⁶ Murray también publicó los siguientes escritos de Darwin: *On the Various Contrivances by which Orchids are Fertilized by Insects* (1862) (Linnean Society lo había publicado por primera vez en 1865), *The Movements and Habits of Climbing Plants* (1865), *Insectivorous Plants* (1875), *The Effects of Cross and Self Fertilisation in the Vegetable Kingdom* (1876), *The Different Forms of Flowers on Plants of the same Species* (1877), *The power of Movement in Plants* (1880) y *On the Formation of Vegetable Mould, through the Action of Worms* (1881).

⁴⁷ Cfr. Darwin, Charles, *Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl*, Neunte unveränderte Auflage, E. Schweizerbart'sche Verlagsbuchhandlung (Erwin Nägele), Stuttgart, 1884, extracto de la carta al Prof. Asa Gray, p. 19.

⁴⁸ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, pp. 133-135. Darwin también explica que sus primeras observaciones para *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, publicado en 1872, datan de 1839, cuando nació su primer hijo.

En sus escritos hay dos elementos esenciales: un análisis detallado y profundo mediante observaciones y experimentos, seguido de una síntesis de toda la información disponible. En la introducción de *The Origin of Species*, el mismo Darwin reconocería que no se precipitó al escribirlo, aunque también era consciente de que serían necesarias posteriores revisiones para complementarlo con nuevos datos, con referencias y textos a favor de las diversas afirmaciones que en él se contenían⁴⁹. El trabajo de Darwin, por lo que se refiere a *The Origin of Species*, no había finalizado. Además de las nuevas aportaciones, propias o de otros científicos, algunas partes serían rechazadas o modificadas: la tercera edición fue la que supuso más modificaciones. Cada edición significaría una pequeña variación en provecho de su teoría. Otras publicaciones, como por ejemplo *Animals and Plants* y *The Descent of Man*, son trabajos que no se pueden separar de *The Origin of Species*.⁵⁰ Las ediciones en otros idiomas también supondrían un duro trabajo para Darwin.

Tendríamos que distinguir dos aspectos en el libro de Darwin. Por un lado, la recopilación de un rabioso conjunto de datos paleontológicos y biológicos a partir de los cuales se puede inducir la idea de la evolución. Por otro, la formulación de la teoría de la selección natural para explicar el mecanismo del proceso evolutivo.

La idea de la evolución de las especies no es originaria de Darwin. Además, el término evolución no aparece recogido en ningún lugar de *The Origin of Species* ni de *The Descent of Man*, ya que en el siglo XIX la palabra evolución se utilizaba para referirse al proceso de desarrollo embrionario a partir de un embrión preformado, de acuerdo con el término acuñado por Albrecht von Haller en 1774. Darwin utilizaba expresiones como "descendencia con transformación" o "transmutación de las especies". Es necesario, además, distinguir dos maneras de concebir la evolución. Para **Jean Baptiste Lamarck** (1744-1829), que hablaba de transformismo, las modificaciones en las especies se debían a la influencia de los factores ambientales externos, que defendía mediante la tan controvertida *teoría de los caracteres adquiridos y transmitidos hereditariamente*.⁵¹ Darwin, opuesto a Lamarck, quería demostrar que la evolución no era debida a la herencia de los caracteres adquiridos, sino a la selección natural de caracteres variables presentes en la población; la causa de la selección natural debía ser intrínseca a los seres vivos, el mecanismo evolutivo debía estar en ellos mismos.

En el capítulo tercero de *The Origin of Species*, Darwin examina la lucha por la existencia entre los organismos vivos. Esta lucha por la vida –Darwin aplica

⁴⁹ Cfr. OS, pp. 13-17.

⁵⁰ Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, pp. 461-462.

⁵¹ Cfr. Lamarck, Jean Baptiste, *Philosophie zoologique, ou Exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*, Dentu, Paris, 1809, pp. 218-268.

las tesis de Malthus a los reinos vegetal y animal– es consecuencia del exceso de población, pues de cada especie nacen muchos más individuos de los que pueden sobrevivir. Las posibles variaciones que sufran algunos individuos de una población, por pequeñas que sean, si son provechosas para éstos, bajo las complejas condiciones de vida, favorecerán su mayor probabilidad de sobrevivir y de ser naturalmente seleccionados. Según el principio de la herencia, toda variedad que sobreviva en esas circunstancias, tenderá a propagar su nueva y modificada forma.⁵² En el capítulo cuarto define su noción de selección natural con las siguientes palabras: “a esta conservación de las diferencias y variaciones individualmente favorables y la destrucción de las que son perjudiciales la he llamado yo selección natural o supervivencia de los más adecuados”.⁵³

Darwin era consciente de las muchas objeciones que podrían hacerse a su teoría de la descendencia con modificación mediante la variación y la selección natural. Resultaría difícil aceptar que los órganos e instintos más complejos se hayan formado, no por medios superiores –aunque análogos– a la razón humana, sino por la acumulación de pequeñas variaciones innumerables. Darwin necesitaría dar muchas explicaciones sobre las diversas transformaciones geológicas, sobre las migraciones y los cambios de clima, etc., para justificar que todos los individuos de una misma especie y todas las especies de un mismo género, y aun grupos superiores, han descendido de antepasados comunes, por lo cual, por muy distantes y aisladas que estén las regiones en que se las encuentra, estas especies, en el transcurso de las generaciones sucesivas, han tenido que trasladarse de un punto a todos los otros. Estas y otras observaciones son analizadas y defendidas por Darwin en el último capítulo de *The Origin Of Species*. Darwin arremete, de nuevo, en este capítulo, contra las causas de la creencia generalizada en la inmutabilidad de las especies a la vez que asegura que no pretende ofender los sentimientos religiosos de nadie.⁵⁴

En *The Descent of Man*, Darwin exponía su teoría de la selección sexual, complemento de la selección natural. En este trabajo, Darwin propondría que los ejemplares más bellos y capaces eran elegidos como pareja sobre los menos dotados. La acción de las condiciones ambientales motivaba una variabilidad fluctuante que algunas veces producía –al cabo del tiempo– efectos muy marcados: así, en *The Descent of Man*, da razón de las diferencias entre las razas, variaciones de naturaleza indiferente que habrían escapado a la acción de la selección natural.

⁵² Cfr. OS, p. 16.

⁵³ Ibid., p. 94.

⁵⁴ Cfr. Ibid., pp. 529-561.

Por primera vez se explicaban de manera científica las leyes de la naturaleza, sin aludir al papel de Dios como creador. Según las tesis de Darwin, las variaciones genéticas que producen el incremento de probabilidades de supervivencia están sujetas al azar y no son provocadas por Dios ni por la tendencia de los organismos a buscar la perfección, como podría deducirse de las tesis de Lamarck. La idea de que los seres vivos habían evolucionado por procesos naturales podía poner en duda la creación divina del hombre y proponía la equiparación del ser humano al mundo meramente animal.

En 1860, un año después de que Darwin publicara *The Origin Of Species*, durante el Congreso de la British Association for Advancement of Science celebrado en Oxford, tuvo lugar un encrespado debate sobre la evolución. En él participó **Thomas Henry Huxley** (1825-1895), un ferviente difusor de la teoría de Darwin, que mantuvo un duro enfrentamiento con el obispo Samuel Wilberforce por haber intentado ridiculizar las ideas evolucionistas.⁵⁵ Huxley no escatimó esfuerzos para defender al que consideraba su amigo.⁵⁶ Su admiración por Darwin era tal, que él mismo se apodaba Darwin's bulldog. Fue Huxley el primero en defender la idea de la evolución del *Homo Sapiens* a partir de un antepasado simiesco. Aunque el mismo Darwin comentaba que su amigo Huxley nunca llegó a entender su idea de selección natural, éste figura en el índice analítico de la primera edición de *The Origin of Species*⁵⁷ por sus acertadas aportaciones sobre los órganos homólogos.⁵⁸

En 1862 Huxley dio dos conferencias en Edimburgo tituladas "Man's Place in Nature", que publicaría más tarde. Darwin se alegró mucho de su éxito.⁵⁹ De la correspondencia que mantenía Darwin con otros naturalistas se desprende que éste se apoyaba frecuentemente en los trabajos de Huxley para defender sus teorías, de tal manera que aquellos que se oponían a las teorías evolucionistas de Darwin se oponían también a Huxley.⁶⁰ Darwin también defendió a Huxley de las críticas que éste recibió por sus trabajos.⁶¹ Huxley reconoce en un escrito –*Contemporany Review*, de 1871– que la obra de Darwin ha representado una "revolución tan completa en las ciencias

⁵⁵ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, pp. 448-451.

⁵⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 485, 509-510.

⁵⁷ Cfr. Darwin, Charles, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, John Murray, London, 1859; *The Origin of Species by Means of Natural Selection*, sexta edición, John Murray, London, 1872, p. 496.

⁵⁸ Huxley observa que distintos órganos de una misma especie pueden provenir por una metamorfosis de un elemento común y más sencillo, no de otros órganos tal como hoy existen. Cfr. OS, p. 506.

⁵⁹ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, p. 468.

⁶⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 470, 474, 477 y 490.

⁶¹ Cfr. *Ibid.*, p. 478-479.

biológicas como lo provocaron los *Principios en astronomía*".⁶² Huxley llegó a preocuparse incluso de la atención médica que debía recibir Darwin.⁶³

El darwinismo como un conjunto de teorías

Hay dos puntos fundamentales en los que discrepa Darwin respecto de la teoría de Wallace: en sus ideas sobre el origen del hombre, y en la importancia concedida a la selección natural. En *The Origin of Species* Darwin no había tocado el comprometido tema de la evolución del hombre.⁶⁴ Sería en *The Descent of Man* cuando aplicaría su teoría de la selección natural a la especie humana. En realidad, los seguidores de Darwin ya habían situado al hombre en la escala animal como una especie biológica más, minimizando aquellos caracteres de tipo psicosocial que hacen del ser humano una especie única. En 1863 Huxley había publicado *Zoological Evidence as to Man's in Nature*, obra que restringía al hombre al plano de lo anatómico.

En cambio, Wallace llegó hacia 1870, siguiendo el desarrollo lógico de sus ideas, a una posición que difería de las afirmaciones darwinistas sobre el hombre. Había abandonado la idea de que la selección natural pudiese explicar por sí sola la evolución humana y llegó a la conclusión de que el cerebro, con todas sus potencialidades, no había podido surgir por selección. Según Wallace, después de que la selección natural culminara con la posición erguida y la liberación de las manos, se habría desarrollado el cerebro. El progresivo perfeccionamiento de este órgano –el hombre comenzaría a usar utensilios– conllevaría que la estructura corporal del hombre fuera dejando de estar afectada por la selección natural. La especialización de los órganos, característica propia de los animales, habría sido transferida en el caso del hombre a las herramientas por él fabricadas. Finalmente, se habrían producido una serie de caracteres intelectuales y morales que no tienen explicación posible si se acude solamente a la teoría de la selección natural. Wallace concluye que las características mentales humanas "señalan claramente que en el hombre existe algo que no ha derivado de sus progenitores animales, algo que podemos pensar que es de naturaleza o esencia espiritual, capaz de desarrollo progresivo en condiciones favorables".⁶⁵

⁶² Cfr. *Ibid.*, p. 501.

⁶³ Cfr. *Ibid.*, p. 592.

⁶⁴ En una carta de Darwin a Wallace de diciembre de 1857 podemos leer: "Me pregunta si examinaré el tema "hombre". Creo que evitaré totalmente este asunto, pues está tan rodeado de prejuicios... aunque concuerdo en absoluto en que es el problema mayor y el más interesante para los naturalistas". *Ibid.*, pp. 365-366.

⁶⁵ Wallace, Alfred Russel, *Darwinism*, Macmillan, London, 1989, p. 474.

Carlos Javier Alonso sostiene que el darwinismo no es una teoría homogénea, sino que está compuesta de una serie de subteorías.⁶⁶

1. *Evolución* como tal. Esta teoría postula que el mundo está cambiando continuamente y que los tipos biológicos o especies no tienen una existencia fija ni estática, sino que se transforman en el tiempo.

2. *Origen común*. Darwin afirma que cada grupo de organismos desciende de un antepasado común, y de que todos los grupos de organismos, incluyendo los animales, las plantas y los microorganismos, se remontan a un único origen de la vida en la Tierra. Como escribe Darwin: "Finalmente, proclaman, a mi parecer, tan claramente las diversas clases de hechos considerados en este capítulo, que las especies, géneros y familias innumerables que pueblan este mundo, descienden todos, cada uno dentro de su propia clase o grupo, de padres comunes, y han sido todos modificados en el transcurso de la descendencia, que yo sin vacilar adoptaría esta teoría, aun cuando no estuviera apoyada por otros hechos y argumentos".⁶⁷ Este punto provocaría un debate del cual hablaremos en el próximo epígrafe.

3. *Diversificación de las especies*. Las especies se diversifican con el paso del tiempo –la evolución de la vida adopta una pauta de ramificaciones sucesivas, no saltacionista–, ya sea por división en especies hijas, o por el asentamiento de poblaciones fundadoras geográficamente aisladas que evolucionan a nuevas especies.

4. *Gradualismo*. El cambio evolutivo tiene lugar a través del cambio gradual de las poblaciones y no por la producción repentina –Darwin no considera las mutaciones o transformaciones bruscas– de nuevos individuos que representan un nuevo tipo. Este cambio gradual requiere un largo período de tiempo, tan largo que la vida humana no puede apreciar estos fenómenos.

5. *Selección natural*. El cambio evolutivo se produce a través de la producción abundante de variación genética en cada generación. Los relativamente pocos individuos que sobreviven, gracias a una combinación especialmente bien adaptada de caracteres heredables, dan lugar a la siguiente generación. La vida se manifiesta como una constante lucha por la existencia y la supervivencia provocando que los organismos que menos se adapten desaparezcan de un medio natural permitiendo que los mejores adaptados se reproduzcan. Las formas dominantes serán capaces de subyugar otras formas inferiores a ellas y establecer colonias.

⁶⁶ Cfr. Alonso, Carlos Javier, *El evolucionismo y otros mitos. La crisis del paradigma darwinista*, Ediciones Universidad de Navarra, Barañáin (Navarra), 2004, pp. 31-35.

⁶⁷ OS, p. 528.

6. *Ausencia de finalidad natural.* La evolución, según Darwin, no tiene ningún propósito, no sigue ningún diseño preconcebido, es simplemente oportunista, no se dirige hacia ningún ideal de perfección. En otras palabras, todas las especies, incluso la humana, son igualmente perfectas, cada una de ellas maravillosamente adaptada a sus hábitos de vida gracias a la selección natural. La aparición de nuevas especies y la extinción de otras es un continuo devenir que no tiene fin.

7. *Hipótesis lamarckianas.* Darwin aceptaba como complemento de su teoría las ideas lamarckianas del uso y desuso en el desarrollo de los órganos y la herencia de los caracteres adquiridos, y en grado menor, la influencia directa del medio ambiente. A estas hipótesis les fue concediendo cada vez más importancia, en las sucesivas ediciones de su obra, para la explicación del mecanismo evolutivo.

8. *La pangénesis.* Para explicar la heredabilidad de las variaciones que se producen en un organismo, Darwin supuso que todas las células de los distintos órganos emiten unas pequeñas partículas, las "gémulas", portadoras de los caracteres somáticos, las cuales serían arrastradas por el torrente circulatorio hasta las células germinales que, a su vez, proyectarían en los descendientes las gémulas recibidas. De este modo se transmite a los descendientes los caracteres adquiridos por los progenitores. Esta hipótesis tuvo muy poca acogida entre los científicos.

9. *La selección sexual.* Darwin sostiene que en los grupos de animales superiores –vertebrados y artrópodos– las hembras seleccionan a los machos que les resultan más atractivos, lo cual llevaría, en el transcurso del tiempo, al desarrollo en el macho de caracteres sexuales secundarios –colores u ornamentos– para llamar la atención de la hembra.

En cuanto a la manera de expresarse, Darwin deja de considerar el mundo viviente a través de individuos aislados para hablar en términos de poblaciones o comunidades. Todos estos postulados tendrían un gran impacto en el pensamiento europeo de la segunda mitad del siglo XIX.

Ha llegado el momento de hacer algunas precisiones terminológicas sobre las nociones que emplea Darwin para clasificar los diversos organismos que estudia. Darwin conocería las categorías taxonómicas definidas por Linné.⁶⁸

⁶⁸ Carl Linné (1707-1778) sentó las bases para una clasificación de los seres vivos, el *Systema Naturae*, estableciendo cinco categorías. Con el tiempo llegó a ser un trabajo de muchos volúmenes que se iba modificando y adaptando a medida que recibía ejemplares de botánica y zoología de todo el mundo. Hizo una descripción científica de la especie humana: el "Homo diurnis". Linné consideró los "reinos" animal y vegetal integrados por grupos taxonómicos, es decir, una jerarquía ordenada de grupos que muestran rasgos comunes en su organización. Las categorías taxonómicas definidas por Linné son: clase, orden, género y especie. Posteriormente

Con el término “clase” se designa un grupo taxonómico que comprende varios órdenes de plantas o de animales: el grupo de los mamíferos, por ejemplo, formaría una clase. El término “especie”, el más común en los escritos de Darwin, designaría un conjunto de plantas o animales que presentan rasgos parecidos de tal modo que se les distingue fácilmente de otros grupos.

Los criterios taxonómicos se modifican gracias a las técnicas de observación y análisis de los seres vivos. En tiempos de Darwin, las especies y las variedades se definían todavía en términos de diferencias morfológicas sin que se intentara precisar si esas diferencias determinaban, en realidad, poblaciones aisladas reproductivamente. Las dificultades comienzan a partir del momento en que, considerando una especie cualquiera en sí misma, se intenta describir los caracteres morfológicos que la definen, pues resulta difícil encontrar dos individuos idénticos. Es fácil observar que existen varios niveles de subgrupos y de variedades en ese primer grupo. De las agrupaciones de individuos que establece la taxonomía, la más natural es la especie, ya que reúne individuos relacionados reproductivamente, es decir, un grupo genéticamente homogéneo, restringido en su área de dispersión y temporalmente limitado. Pero este tipo de especie sería considerado sólo un caso particular, pues una especie también podría estar constituida por varias poblaciones de individuos, genéticamente heterogéneos, dispersas en una extensa área, entre las cuales también podríamos considerar las formas fósiles. Los individuos surgidos de las variaciones de una especie, según Darwin, también pueden configurarse, con el tiempo, como una especie distinta de la que proceden.

La dificultad para establecer una distinción clara entre especies y variedades fue considerada como prueba de que las especies no eran entidades reales, sino tan sólo agrupaciones de individuos similares, convenientes y un tanto arbitrarias. El mismo Darwin se declaró en estado de total perplejidad porque dividió primero una especie en variedades, luego reunió éstas en el mismo grupo específico, posteriormente volvió a la división inicial, y así hizo y deshizo varias veces el mismo trabajo.⁶⁹ En una carta a Hooker confiesa abiertamente: “después de describir una serie de formas como especies distintas, destrozar mi manuscrito para transformarlas en una sola, destruir

se han introducido nuevas categorías taxonómicas como el tronco, que sería la de mayor grado; la Familia que abarca a géneros y especies coordinados con ella; la Subespecie que representa una categoría coordinada con la categoría unidad, que es la Especie. También se pueden establecer otras categorías intermedias como superclase y subclase, superorden y suborden, superfamilia y subfamilia. Entre los niveles de familia y género se ha introducido, a veces, la tribu. Entre suborden y superfamilia se puede utilizar como categoría intermedia la estirpe.

Antes de Darwin, la taxonomía tenía una finalidad eminentemente práctica: la ordenación de los seres vivos en taxones, de tal manera que fuera fácil reconocer sus afinidades. En tiempos posdarwinianos, la taxonomía pretende, además, expresar las relaciones de parentesco entre los grupos; surge así la *filogenia*.

⁶⁹ Cfr. Alonso, *El evolucionismo y otros mitos...*, pp. 26-27.

esto otra vez y separarlas, y juntarlas de nuevo (como me ha ocurrido a mí), rechiné los dientes, maldije las especies, y pregunté qué pecado había cometido para sufrir un castigo semejante".⁷⁰

Dificultades a la teoría

Alonso resume los escollos que presenta el principio de la selección natural y que Darwin ya acomete en el capítulo cuarto de su obra.

1. Ausencia esperable de perfección. La selección natural darwiniana no supone un progresivo perfeccionamiento en los seres vivientes. Darwin afirma que "la selección natural, o supervivencia de los más aptos, no implica necesariamente desarrollo progresivo; solamente aprovecha la ventaja de aquellas variaciones que surgen y son de utilidad a cada criatura en sus complejas relaciones de vida".⁷¹ Alonso objeta a este postulado que si las formas que hoy existen porque son las que sobrevivieron en dura competencia con otras menos hábiles, lógicamente no se podrían encontrar restos de esas menos hábiles; en cambio conviven con las más hábiles.⁷²

2. Ausencia de formas intermedias. Otra dificultad evidente es la ausencia de formas transicionales entre las especies. Darwin reconoce que esta objeción puede suponer la aniquilación de su teoría y justifica la ausencia de estas formas aludiendo a la precariedad de los registros fósiles. La fosilización no deja de ser una crónica imperfecta de la historia de la vida.⁷³

3. El enigma de los órganos complejos. Darwin trata de la formación del ojo como un órgano complejo. Pero ¿cómo es posible que una estructura tan compleja como el ojo pueda haber surgido por la acumulación casual de variaciones favorables? Bergson insistirá en esta cuestión para refutar la teoría de la selección natural y para demostrar la idea de finalidad. Mientras un poco más arriba veíamos que Darwin afirmaba que "la selección natural, o supervivencia de los más aptos, no implica necesariamente desarrollo progresivo", en otro lugar sostiene que "no hay una imposibilidad lógica de que en condiciones cambiadas de vida adquiera por medio de la selección natural cualquier grado de perfección concebible".⁷⁴ Alonso se basa en estas afirmaciones para sentenciar que Darwin incurre en una flagrante contradicción consigo mismo.⁷⁵

⁷⁰ Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, pp. 356-357.

⁷¹ OS, p. 139.

⁷² Cfr. Alonso, *El evolucionismo y otros mitos...*, pp. 40-41.

⁷³ Cfr. *Ibid.*, pp. 41-42.

⁷⁴ OS, p. 224.

⁷⁵ Cfr. Alonso, *El evolucionismo y otros mitos...*, pp. 42-43.

4. El problema de la competencia. Según la selección natural, sobreviven aquellos organismos que luchan con más éxito cuando escasea un recurso compartido. Los individuos dominantes, ya sean de una misma especie o de otras especies de una misma comunidad, se apoderarían de la totalidad de esos recursos mientras que los demás quedarían excluidos. Darwin previó que la competencia entre individuos de una misma especie –intraespecífica– suele ser más intensa que entre especies distintas –interespecífica–. Esta competencia sería un factor regulador de las poblaciones: a más población, más competencia. La competencia entre animales suele manifestarse como territorialidad y agresión. La competencia por un compañero llevaría a la selección sexual.⁷⁶

Alonso asegura que la competencia intraespecífica es más bien infrecuente, y los animales desarrollan mecanismos para evitarla. Tampoco todos los animales de distintas especies compiten cuando comparten un mismo hábitat. La competencia no es una ley universal, por lo que no puede actuar como mecanismo de la evolución.⁷⁷

Evolucionismo versus creacionismo

El postulado darwiniano de un origen común, es decir, de que cada grupo de organismos o formas⁷⁸ desciende de un antepasado común, provocaría un encrespado debate entre aquellos que afirmaban que cada uno de los grandes grupos de animales o plantas habían sido creados según la voluntad de un Dios que regía los destinos del universo, y los que defendían las tesis evolucionistas. En el último capítulo de *The Origin of Species*, al hablar sobre morfología, Darwin defiende sus postulados a partir de estudios sobre órganos homólogos.⁷⁹

Darwin, al hablar de las afinidades mutuas de los seres orgánicos, afirma que los miembros de una misma clase, independientemente de sus costumbres, se parecen en el plan general de su organización; esta semejanza se expresaría frecuentemente con el término “unidad de tipo” o diciendo que las diversas partes y órganos en las diferentes especies de la clase son

⁷⁶ Cfr. Ibid., pp. 43-44.

⁷⁷ Cfr. Ibid.

⁷⁸ Darwin utiliza, a veces, el término *forma* como sinónimo de individuo o miembro. Una especie estaría formada por un conjunto de formas.

⁷⁹ El cuarto capítulo del “Tratado general de biología” de la colección *Die Kultur der Gegenwart* se titula “Historia y crítica de la noción de homología”. Entre la bibliografía que utilizó el redactor de este capítulo figuran, entre otros, los trabajos de Haeckel, Saint Hilaire, Owen y Nägeli. Evidentemente, entre estas referencias también se encuentra la versión alemana de Carus de *The Origin of Species*. Cfr. K. d. G., T. III, Abtlg. IV/3, pp. 63-86.

homólogos⁸⁰. Darwin, en *The Origin of Species*, nos remite a las observaciones de Étienne Geoffroy Saint-Hilaire.⁸¹ Éste, en sus estudios, había insistido mucho en la posición relativa o conexión entre las partes homólogas, constatando que hay órganos o partes de distintas especies, que aunque difieran ilimitadamente en forma y tamaño, permanecen unidas entre sí según un mismo orden invariable. Según esta ley, siempre encontramos en la misma posición relativa, por ejemplo, los huesos del brazo y antebrazo, del muslo y de la pierna; es la misma ley que rige la construcción de los órganos bucales de los insectos y de los crustáceos, etc., y por la cual pueden darse los mismos nombres a huesos u órganos homólogos en animales muy diferentes. Estos órganos, que sirven para fines sumamente diferentes, estarían formados por modificaciones infinitamente numerosas de otros órganos.⁸²

La constatación de estas homologías presupone para Darwin aceptar que las formas provienen de un remoto antepasado común, al que llama "arquetipo". Según su teoría de la selección natural, los cambios que se producen en las formas por ligeras variaciones sucesivas, y que se conservan por ser cada modificación provechosa en algún modo a la forma modificada, no implican ninguna tendencia a la variación de los planes primitivos o a trasponer las partes. Es decir, los "huesos de un miembro podrían acortarse y aplastarse en cualquier medida, y ser envueltos al mismo tiempo por una membrana gruesa para servir como aleta, o en una membrana palmeada donde los huesos se alargarían, creciendo la membrana que los une de manera que sirviese de ala; y sin embargo todas estas variaciones no tenderían a alterar el armazón de los huesos o la conexión relativa entre las partes".⁸³

⁸⁰ "Homología: relación entre las partes, que resulta de su desarrollo desde partes embrionicas correspondientes, ya en diferentes animales, (...) o en el mismo individuo (*homología serial*). Las partes que están entre sí en dicha relación se llaman *homólogas*, y una de ellas es llamada *homóloga de la otra*", OS, p. 568.

⁸¹ Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) estudió medicina y ciencias después de licenciarse en derecho. Profesor de zoología durante la Revolución Francesa, acompañó a Napoleón en la campaña de Egipto de 1798. En 1807 fue nombrado profesor de zoología de la Universidad de París, cargo que luego ocuparía su hijo Isidore (1805-1861), también de reconocido prestigio en este campo y en la embriología. Geoffroy, como admite Darwin en *The Origin of Species*, considera todos los vertebrados como modificaciones de un único arquetipo, de una única forma. Dedicó mucho tiempo a investigar y deducir las reglas por las cuales las estructuras en dos organismos diferentes eran variantes de un mismo tipo, es decir, si se trataba de estructuras homólogas. Geoffroy publicó algunos estudios en los que se reflejan ideas que se asemejan a la teoría de la evolución a través de la selección natural.

⁸² Cfr. OS, pp. 501-502. Darwin, al referirse a los órganos bucales de los insectos dice: "(...) ¿qué puede haber más diferente que la proboscis espiral, inmensamente larga, de un esfíngido; la de una abeja o de una chinche, curiosamente plegada, y los grandes órganos masticadores de un coleóptero? Sin embargo, todos estos órganos que sirven para fines sumamente diferentes, están formados por modificaciones infinitamente numerosas de un labio superior, mandíbulas y dos pares de quijadas".

⁸³ Ibid. p. 502.

Al igual que acabaría reconociendo Richard Owen,⁸⁴ pese a sus convicciones creacionistas, Darwin afirma que sería absurdo explicar estas homologías por la utilidad o por la doctrina de las causas finales, alegando que no sería una explicación científica. En consecuencia, rechaza la doctrina de un Creador de todos los seres vivos mediante plan organizador preconcebido. Darwin no acepta la finalidad.⁸⁵

En las llamadas "homologías en serie", es decir, la comparación de partes de un mismo individuo, también merecen ser destacadas las observaciones de Owen. Con esta idea se quiere indicar que algunos órganos pueden ser consecuencia de la metamorfosis de elementos seriados más sencillos. Decir que los huesos del cráneo son homólogos significa afirmar que corresponden en número y en conexión relativa con las partes fundamentales de un cierto número de vértebras: el cráneo de los vertebrados, por ejemplo, estaría formado de vértebras metamorfoseadas. Darwin, apoyándose en las hipótesis de Owen que observa que la característica común de todas las formas inferiores o poco especializadas es la repetición indefinida de una misma parte u órgano, propone que el desconocido antepasado de los vertebrados tuvo probablemente muchas vértebras, del mismo modo que el de los articulados muchos segmentos. Y estas conformaciones seriadas serían el resultado de multiplicarse las células por división, ocasionando la multiplicación de las partes que provienen de esas células.⁸⁶

⁸⁴ Richard Owen (1804-1892) fue un médico de reconocido prestigio en anatomía comparada. Su obra *-Natur of Limbs-* y sus estudios son comentados por Darwin en *The Origin of Species*. Su profunda convicción creacionista, y precisamente tras publicarse *The Origin of Species*, provocó su enemistad con Darwin. En una carta a Lyell, de 1 de abril de 1860, Darwin menciona la oposición que mantenía Owen hacia sus postulados: "Acabo de leer el Edinburgh [Review, abril de 1860], que sin duda es obra de Owen. Es enormemente malintencionado y hábil, y temo que va a ser muy dañino. Atrozmente severo con la conferencia de Huxley, e impacable contra Hooker. (...) Requiere detenido estudio el apreciar el amargo despecho de muchas de las observaciones contra mí (...). Tergiversa muchas partes de una manera escandalosa. Cita mal algunos pasajes, alternando palabras entre comillas... es penoso que lo odien a uno con la intensidad que me odian a mí". Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*p. 441.

Darwin, en el bosquejo histórico de *The Origin of Species*, incluye unos párrafos de Owen de su obra *Nature of Limbs* (1849) y de un discurso en la British Association en 1858 en los cuales se refleja su convicción creacionista al mismo tiempo que reconoce la posibilidad de un arquetipo que sufriera diversas modificaciones a lo largo del tiempo hasta las especies animales tal como existen en la actualidad. El mismo Darwin reconoce haberse equivocado por lo que respecta a su opinión sobre Owen con las siguientes palabras: "Cuando se publicó la primera edición de esta obra, estaba yo tan completamente engañado, con tantos otros por expresiones como "la operación continua de la facultad creadora", que incluyó al profesor Owen con otros paleontólogos entre los firmemente convencidos de la inmutabilidad de las especies (...). En la última edición de esta obra inferí, y la inferencia todavía me parece perfectamente justa, de un pasaje que empieza con las palabras "sin duda la forma tipo, etc." (...) que el profesor Owen admitía que la selección natural puede haber hecho algo en la formación de las especies; pero esto, según parece (...) es inexacto y sin pruebas". Darwin concluye que los escritos de Owen son contradictorios y difíciles de entender. Cfr. OS, pp. 7-8.

⁸⁵ Cfr. Ibid., p. 502.

⁸⁶ Cfr. Ibid., pp. 502-504.

Darwin, con el estudio de las homologías, concluye que, a través de las semejanzas que se observan en la estructura morfológica de las distintas especies de una misma clase, se podría afirmar con gran probabilidad que las especies procederían de un origen común. Esta unidad de tipo no implica que las distintas especies no puedan diferir ilimitadamente en forma y tamaño. Las sucesivas modificaciones que han favorecido la adaptación al medio no destruyen la unidad inicial. Un mismo origen tipológico podría dar lugar a formas de características fisiológicas muy distintas.

Las observaciones de Darwin nos conducen a las siguientes conclusiones: la evolución es, principalmente, una adaptación o especialización funcional. Las funciones que realizan estos órganos homólogos son incompatibles entre las diversas especies, es decir, estos órganos tienen una función que les es propia y adecuada para la supervivencia de esa especie.

Darwin y el evolucionismo social

Darwin había vivido inmerso en un ambiente científico pendiente de cualquier aportación que pudiera esclarecer el origen de los seres vivos o dar razón de los cambios que se dan en la naturaleza. Los trabajos de Darwin, sus observaciones y experimentos, quedaban restringidos al ámbito de las ciencias naturales. De la correspondencia que Darwin mantuvo con sus colegas después de la publicación de *The Origin of Species* se puede concluir que éste permaneció al margen de las polémicas que se suscitaron tras la edición de su obra, aunque tendría muy en cuenta las objeciones científicas que se le hicieron.⁸⁷ Darwin era un investigador, y la publicación de *The Origin of Species* y las gestiones para llevar a cabo las diversas ediciones en otras lenguas suponían un esfuerzo que restaba tiempo a sus trabajos científicos. Durante los últimos años de su vida fue tal el desinterés que profesó Darwin hacia todo aquello que no tuviese nada que ver con sus trabajos de investigación, que incluso renunciaría a la corrección de la primera edición castellana de *Origen de las especies*.⁸⁸

⁸⁷ Darwin, Charles Darwin. *Autobiografía...*, pp. 429-459.

⁸⁸ Es significativa la correspondencia que mantuvieron Darwin y Enrique Godínez, traductor de la sexta edición inglesa para la primera edición en castellano, publicada en 1877. En una carta, fechada el 28 de abril de 1876, Darwin escribe: "Me place y honra que se traduzca mi libro al español, pues de este modo será leído en el dilatado reino de España y en las extendidísimas regiones donde se habla el castellano. He dado a mi editor orden de que se enviara a V. por correo ayer un ejemplar del *Origen*. No hace falta más autorización que esta carta. Nada tengo que añadir para la edición española...". A vuelta de correo de las primeras pruebas que el traductor remitió a Darwin de la versión castellana, éste, en una carta de marzo de 1987, escribe: "(...) siento en extremo decir que por mi mala salud y exceso de trabajo no puedo emprender la tarea de leer con detención los pliegos. Sería un trabajo considerable, pues he olvidado mucho de lo que antes sabía de vuestro hermoso idioma, por falta de práctica. Las pocas páginas que he leído parécenme clarísimamente expresadas". OS, p. VIII.

Ahora bien, ¿podría su método ser aprovechado para el estudio de otras disciplinas? Peter Watson sostiene que no fue necesario que pasara mucho tiempo desde la publicación de *The Origin of Species* hasta que el evolucionismo científico de Darwin se transfiriera al estudio del comportamiento de las sociedades humanas.⁸⁹ Los cambios que se producen en una sociedad –económicos, políticos, culturales, etc.– se explicarían de la misma manera que Darwin hablaba de las pequeñas variaciones sucesivas que modifican las formas en provecho de éstas –y que por correlación irían afectando a otras partes de la organización–, favoreciendo su capacidad de adaptación, o de colonización y dominio de otros lugares distintos al de su origen.

Estados Unidos fue el primer lugar donde las ideas de Darwin se aplicaron al estudio de las comunidades humanas. La American Philosophical Society había nombrado a Darwin miembro honorífico en 1869. Sociólogos estadounidenses de las universidades de Yale, Brown, Chicago y Harvard fueron los primeros en utilizar conceptos descritos por Darwin como el de “lucha por la supervivencia” o “supervivencia del más apto” para dar razón de la estratificación de las clases sociales o para justificar un régimen imperialista en el que las razas blancas o aptas se situaban de manera natural por encima de las demás razas, a las que llamarían degeneradas. Así, sería lógico aceptar el imperialismo victoriano para regir el destino de pueblos primitivos constituidos en colonias, como garantía de la continuidad evolutiva, y favorecer el progreso de las sociedades menos desarrolladas. Estos sociólogos también abogarían por una economía no intervencionista, es decir, un modelo económico que respetara la libre competencia en el mercado, al considerar, como motor principal del desarrollo de la sociedad, la lucha por la existencia y la selección natural.⁹⁰

Todos estos razonamientos, fuesen del signo que fuesen, tenían una característica común: toda aplicación de los principios de Darwin a otros campos suponía aceptar que cualquier variación necesita de un largo período de tiempo para ser percibida. Los cambios en las especies que propone Darwin suponen largos períodos de tiempo, eras geológicas. La evolución, así entendida, jamás daría un salto brusco. Las transformaciones, para que fueran provechosas para esas sociedades humanas, deberían discurrir de una manera gradual, mediante saltos casi imperceptibles, es decir, tendrían que seguir los mecanismos de la evolución descritos por Darwin. Así, se justificaba promover la perpetuidad e inmutabilidad de estos modelos sociales, políticos o económicos. Nunca serían provechosos para una comunidad los cambios y las transformaciones que tuvieran su origen en una revolución, pues son cambios violentos y compulsivos.

⁸⁹ Cfr. Watson, Peter, *Historia intelectual del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona, 2002, p. 54.

⁹⁰ Cfr. Ibid.

Darwin fue un pionero, pero no un investigador solitario. Como ya hemos visto, antes de la publicación de *The Origin of Species*, la mayoría de los naturalistas se aferraban a la inmutabilidad de las especies, y eran muy pocos los que deducían de sus observaciones que las formas variaban. La noción de la selección natural, tal como la entendía y explicaba Darwin, no era aceptada por éstos. H. C. Watson, cuyos trabajos son citados en *The Origin of Species*, en una carta a Darwin de 21 de diciembre de 1859, se recrimina que, después de un cuarto de siglo investigando, no hubiese comprendido la cuestión y eligiese la vía equivocada para dar una explicación de las especies y de su sucesión. En el mismo escrito, Watson, que también había puesto a Lyell como ejemplo de no haber llegado a conclusiones ciertas, alaba el trabajo de Darwin, reconociendo que fue capaz de dilucidar y resolver el *modo* de la sucesión de las especies.⁹¹

Herbert Spencer (1820-1903) fue, según Huxley, uno de los pocos evolucionistas convencidos que defendían la transmutación de las especies desde antes de que se publicara *The Origin of Species*.⁹² Spencer es expresamente mencionado por Darwin en la reseña histórica por haber expuesto con notable habilidad y convencimiento el contraste entre la teoría de la creación –teoría que sostiene que un Creador ha constituido todos los seres vivos en cada una de las grandes clases, según un plan uniforme– y el desarrollo de los seres orgánicos, llegando a deducir que las especies han sufrido sucesivas modificaciones. Darwin también destaca sus trabajos de psicología, en los cuales Spencer defiende el principio de la necesaria adquisición gradual de cada facultad y capacidad mental.⁹³ No obstante, Darwin reconoce no haber sacado provecho alguno para sus trabajos de los escritos de Spencer, pues la manera de razonar de Darwin era totalmente opuesta a la forma deductiva de Spencer. Según Darwin, los postulados de Spencer, aunque pueden ser muy valiosos desde el punto de vista filosófico, no parece que tengan ninguna utilidad estrictamente científica; además, no ayudan a predecir lo que ocurrirá.⁹⁴

Spencer no se limita a la observación de los cambios biológicos para formular y aplicar las leyes de la evolución, como hizo Darwin, sino que también se apoya en la psicología, la sociología, la educación y la ética. En *Social Statics*, publicado en 1850, ya defendía la no injerencia del Estado en temas de

⁹¹ Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, p. 340-341.

⁹² Huxley escribe: "En aquella época (1851-1858) no conocí a nadie en las filas de los biólogos, a excepción del Dr. Grant, del University College, que defendiera la evolución. (...) La única persona que conocí cuya cultura y capacidad impusieran respeto, y que al propio tiempo fuera evolucionista convencido, fue Mr. Herbert Spencer, con quien creo tuve el primer contacto en 1852". *Ibid.*, p. 341.

⁹³ Cfr. OS, p. 9.

⁹⁴ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, *Ibid.*, p. 112.

educación o economía. Spencer es un defensor de la libertad del individuo para competir sin las restricciones impuestas por el Estado.

En *First Principles*, deduce las leyes de su teoría a partir de los cambios que se producen en el sistema solar, en la estructura y en el clima de la tierra, en los seres vivos, y en los hombres y en la sociedad.⁹⁵ Mientras para Darwin evolución significaría cambio, adaptación, transformación, supervivencia, etc., Spencer asociaba al término evolución la idea de progreso, al afirmar que la evolución es el paso de una forma menos coherente a otra más coherente, es decir, la evolución supondría un proceso de integración o de unión de varios elementos simples y pequeños a algo mucho más complejo y grande.⁹⁶ Spencer ofrece un ejemplo del proceso de integración en las comunidades humanas al hablar de cómo en las sociedades no civilizadas se muestran estos cambios, cuando familias nómadas, como las de los bosquimanos, se incorporan a tribus más grandes.⁹⁷ Un rasgo esencial de la evolución, afirma Spencer, es la transformación de lo homogéneo en heterogéneo como resultado de un proceso de diferenciación, el paso de lo indefinido a lo definido, de la simplicidad a la complejidad, y de la confusión al orden. Spencer llega a estas conclusiones a partir del análisis comparativo entre comunidades humanas primitivas y sociedades civilizadas. La idea darwiniana de las sucesivas modificaciones en provecho de las formas modificadas podría aplicarse también a las comunidades humanas. Así, las transformaciones que se produjeran en las sociedades, al ser beneficiosas para su progreso, provocarían diferenciaciones que se manifestarían en el lenguaje, en la pintura y la escultura, la danza y la poesía.⁹⁸

La difusión del evolucionismo

Como hemos visto, el libro de Darwin se difundía por el Continente gracias a las traducciones que se publicaron a partir de 1860. En 1861 Darwin reconocía, en una carta a Murray, el interés que había despertado la versión alemana de *The Origin of Species* por los muchos comentarios que desde Alemania le enviaban. Asimismo, Falconer⁹⁹ felicitaba a Darwin por los comentarios que su obra había suscitado por el norte de Italia y por Alemania, aunque no siempre las opiniones fueran favorables. En una carta a Gray, de 1861, comenta la aceptación con que era recibida, tanto en Inglaterra como en el Continente, su teoría de la selección natural. Darwin también trabajaba activamente para que sus escritos sobre evolución fueran más conocidos.

⁹⁵ Cfr. Spencer, Herbert, *First Principles*, Williams & Norgate, London, 1862.

⁹⁶ Cfr. Ibid., p. 327.

⁹⁷ Cfr. Ibid., p. 316.

⁹⁸ Cfr. Ibid., p. 359.

⁹⁹ Hugh Falconer (1809-1865), paleontólogo y botánico que pasó muchos años en la India como oficial médico del servicio de H. E. I. C.

Bajo su aliento, Gray publicó tres artículos en la revista *The Atlantic Monthly* –en los números de julio, agosto, y septiembre de 1860– que ayudaron a difundir el evolucionismo y a apaciguar las críticas contrarias. Darwin agradecería a Gray estas publicaciones haciendo mención de ellas en la tercera edición de *The Origin of Species*.¹⁰⁰ Darwin vio en la concesión de la medalla Copley de la Royal Society, en 1864, una aceptación de la selección natural por parte de la ciencia. La aceptación pública del evolucionismo por Lyell, en la décima edición de los *Principles* publicados en 1867 y 1868, o un artículo evolucionista de Wallace publicado en *Quarterly Review*, en abril de 1869, significaban para Darwin un triunfo de sus postulados.¹⁰¹ Incluso aquello que aparentemente podría parecer un obstáculo a la difusión del evolucionismo, como la actitud oficial de la ciencia francesa, se convierte para Darwin en una muestra de lo extendidas que están sus ideas.¹⁰²

En marzo de 1863 Darwin, dirigiéndose a Lyell, manifestaba su satisfacción por la difusión que su teoría tenía en Alemania.¹⁰³ En una carta a W. Preyer, de 31 de marzo de 1868, escribía: “la adhesión que recibo de Alemania es la base de mi confianza en que nuestras opiniones se impondrán finalmente”.¹⁰⁴

Aunque, según E. Krause, el libro de Darwin no había tenido mucho éxito en Alemania cuando se publicó por primera vez, **Ernst Heinrich Haeckel** (1834-1919), profesor de anatomía comparada en la Universidad de Jena, contribuyó, con su trabajo, de manera decisiva, a la propagación de *The Origin of Species*. Haeckel había hecho una defensa del evolucionismo en su libro *Rediolaria*, publicado en 1862, y en el *Versammlung* de naturalistas de Stettin en 1863.¹⁰⁵ También Huxley reconoce en un escrito de 1869 el protagonismo de Haeckel en la difusión de las ideas de Darwin en Alemania a través sus libros: *Generelle Morphologie der Organismen*, publicado en 1866, y *Die natürliche Schöpfungs-Geschichte*, publicado en 1868.¹⁰⁶

Darwin y Haeckel mantuvieron correspondencia desde 1865. Haeckel, además, realizó varias visitas a la residencia de Darwin. El mismo Darwin se dio cuenta de que el fanatismo con el que Haeckel defendía sus teorías en Alemania podría provocar las iras de ciertos sectores contra el evolucionismo y le recomienda que sea más moderado.¹⁰⁷ El libro de Haeckel *Generelle Morphologie der Organismen*, publicado en 1866, es citado por Darwin en *The*

¹⁰⁰ Cfr. Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, pp. 464-466.

¹⁰¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 482-483.

¹⁰² Cfr. *Ibid.*, pp. 484-485. El secretario perpetuo de la Académie, P. Flourens, publicó en 1864 *Examen di livre de M. Darwin sur l'origine des espèces*.

¹⁰³ Cfr. *Ibid.*, p. 484.

¹⁰⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 491.

¹⁰⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 487. Krause manifiesta esta opinión en su libro *Charles Darwin und sein Verhältniss zu Deutschland*, publicado en 1885.

¹⁰⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 488.

¹⁰⁷ Carta de Darwin a Haeckel del 21 de mayo de 1867. Cfr. *Ibid.*, pp. 489-490.

Origin of Species al hablar de las afinidades mutuas de los seres orgánicos. Darwin quiere destacar la importancia que tienen las investigaciones de Haeckel sobre lo que éste llamaba *filogenia*, es decir, las líneas genealógicas de todos los seres orgánicos.¹⁰⁸ Se trataba de un intento de reconstruir los linajes evolutivos sobre la base del desarrollo embrionario, pues según Haeckel, cada animal recorre a lo largo de su desarrollo embrionario todas las fases evolutivas que le han llevado a ocupar su lugar en la naturaleza.¹⁰⁹

En 1865 Darwin empezó a cartearse con el naturalista Fritz Müller, quien había escrito un libro titulado *Für Darwin*, que más tarde se tradujo al inglés con el título *Facts and Arguments for Darwin*.¹¹⁰

En 1866 entró en contacto con el profesor **Julius Victor Carus** (1823-1903), zoólogo, editor de *Zoologischer Anzeiger* e historiador de la ciencia, formado en las universidades alemanas de Leipzig y de Freiburg in Baden. También estudió en Edimburgh y en Oxford, donde desempeñó el cargo de Conservador del Museo de Anatomía Comparada. Carus, gracias a sus conocimientos científicos y a su dominio de la lengua inglesa, emprendió la traducción de la cuarta edición de *The Origin of Species*. Carus continuó traduciendo al alemán las obras de Darwin, incluso con más precisión que en la publicación original, comunicando al mismo Darwin los descuidos y equivocaciones que encontraba en sus escritos.¹¹¹ En la portada de su traducción de *The Origin of Species* figura el sello de garantía: "Einzig autoristerte deutsche Ausgabe".¹¹²

La edición de Carus incluye, entre la reseña histórica y la introducción, algunos párrafos del trabajo no publicado de 1844 y un extracto de la carta que Darwin envió al profesor Asa Gray el 5 de septiembre de 1857. Se trata de la contribución de Darwin al ensayo que presentó conjuntamente con Wallace a la Linnean Society y cuyos textos fueron publicados en el *Journal of the Proceedings of the Linnean Society* en 1859.¹¹³

Las ediciones en otras lenguas de *The Origin of Species* supondrían nuevas plataformas de difusión del evolucionismo: el método de Darwin sería el punto de partida del trabajo de otros investigadores. Publicaciones científicas y divulgativas de carácter evolucionista llegarían a todos los públicos. Lauren Golden observa que mientras la influencia de la teoría de la evolución de

¹⁰⁸ Cfr. OS, p. 500.

¹⁰⁹ Haeckel, que también elaboraría su propia teoría de la evolución, utilizaba expresiones como "teoría de las transmutaciones" o "teoría de la descendencia".

¹¹⁰ Darwin, *Charles Darwin. Autobiografía...*, pp. 485-486.

¹¹¹ Cfr. Ibid., p. 486.

¹¹² Cfr. Darwin, *Über die Entstehung der Arten...*, portada.

¹¹³ Cfr. Ibid., pp. 11-20; *Journal of the Proceedings of the Linnean Society. Zoology*, Vol. III, 1859, p. 45.

Darwin se ha dejado notar en casi todas las esferas del saber humano, la aplicación del método evolucionista en el arte ha sido olvidada. Sin embargo, continúa Golden, no podemos obviar que muchos caminos en la investigación sobre las manifestaciones artísticas nacieron en la época de Darwin o mientras se difundían por toda Europa sus escritos, por lo que sus teorías serían incorporadas al florecer y al desarrollo de esta disciplina. La utilización del método de Darwin para el estudio de la historia del arte suponía un punto de inflexión, un cambio en la manera tradicional de tratar esta disciplina, es decir, superaba el método cílico, que quedaba restringido a los requerimientos del quién, qué, dónde y cuándo: un método estático e incapaz de progresar.¹¹⁴

Además de la aceptación de la teoría de Darwin como método para el estudio del arte, ¿se podrían incorporar los postulados evolucionistas al proceso literario o pictórico, a una composición musical o al desarrollo de una coreografía? Muchas experiencias artísticas coinciden, en el tiempo y en el espacio, con el desarrollo y la difusión de las teorías de Darwin. El evolucionismo ponía en duda la estabilidad de las formas, y la vida se manifestaba como un cambio constante que sólo aceptaba las variaciones que le fuesen beneficiosas. Incluso la materia inerte parecía estar sujeta a las leyes del evolucionismo.

¹¹⁴ Cfr. Golden, Lauren, (ed.), *Science, Darwin and Art History*, en *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies. An Album Amicorum in His Honour*, Publishers of British Archaeological Reports, Oxford, 2001, pp. 79-90.

Bergson y sus escritos. La *intuition* como método

El transformismo como punto de partida

En las reflexiones de **Henri-Louis Bergson** (1859-1941) hay un punto de partida que no será nunca cuestionado por este filósofo: la realidad más profunda de las cosas es el cambio. Bergson considera el transformismo como un hecho y lo pone por encima de toda discusión.¹ La realidad, al contrario de lo que dirían, según Bergson, los filósofos griegos,² es el mismo cambio: las formas no son estables, sino que están en constante variación.

Bergson acepta las observaciones que, según él, desde Lamarck y Darwin, habían ido confirmando cada vez más la evolución de las especies, es decir, la generación de unas especies por otras a partir de formas organizadas más sencillas. Bergson se apoyará en la experiencia de numerosos científicos que, a través de la anatomía comparada, de la embriología y de la paleontología, prueban que las formas están sometidas a cambios constantes. Para Bergson, el problema no consistirá en saber si las especies evolucionan, sino en saber cómo evolucionan.

En el capítulo anterior nos planteábamos la posibilidad de que el método darwiniano, es decir, la consideración de que la realidad está sometida a una

¹ En *L'Évolution créatrice* Bergson acepta el transformismo como una premisa de su trabajo: "No nos proponemos enumerar aquí las pruebas del transformismo. Sólo queremos explicar en dos palabras por qué lo aceptaremos en el presente trabajo como una traducción suficientemente exacta y precisa de los hechos conocidos. La idea del transformismo está ya en germe en la clasificación de los seres organizados". Robinet, André et Gouhier, Henri (ed.), *Henri Bergson. Œuvres*, Édition du Centenaire, Presses Universitaires de France, Paris, 1970, p. 513, 23.

En adelante citaremos las obras de Bergson por sus iniciales. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889: DI. *Matière et mémoire*, 1896: MM. *L'Évolution créatrice*, 1907: EC. *La Pensée et le mouvant*, 1941: PM. Nuestras referencias a las obras de Bergson, excepto para *Durée et simultanéité*, remiten a la paginación de la edición del Centenario (Presses Universitaires de France), y seguidamente, según las indicaciones de ésta, a las reimpresiones de 1939-1941.

² Bajo la expresión "filósofos griegos", "filosofía de las Formas" o "los antiguos", Bergson engloba aquellas doctrinas que buscaban aquello que es refractario al cambio, al movimiento que se propaga indefinidamente: la Idea inmóvil y simple. En el fondo de la filosofía antigua, según Bergson, "yace necesariamente el siguiente postulado: hay más en lo inmóvil que en lo que se mueve, y de la inmutabilidad se pasa al devenir por vía de disminución o de atenuación". EC, pp. 762, 315-316.

Los filósofos de la escuela de Elea vieron en el movimiento espacial y en el cambio en general una mera ilusión. Para Platón, la esencia de las cosas, la Idea, debía subsistir fuera de la realidad sensible cambiante. Aristóteles vería en la materia un sustrato invariable e inteligible gracias a la forma. Estos pensadores, aunque la experiencia les pusiera en presencia del devenir, sostenían que la realidad inteligible, una realidad que no cambia, debería ser más real que esa realidad sensible. En este trabajo utilizamos estas expresiones -filosofía de las Ideas, los griegos, los antiguos...-en el mismo sentido que lo hace Bergson en *L'Évolution créatrice*. En otro capítulo analizaremos más detenidamente las diferentes posiciones que estos pensadores ofrecieron ante la realidad de la multiplicidad.

constante transformación, fuese aprovechado para el estudio de aspectos del saber o del comportamiento humano distintos a los que estudiaban los naturalistas. Un texto de *L'Évolution créatrice* nos confirma que el trabajo de Bergson parte de esta premisa: “¿No vale más, entonces, atenerse al pie de la letra al transformismo tal y como lo profesan casi unánimemente los sabios? Si se deja aparte la cuestión de saber en qué medida describe los hechos ese evolucionismo, y en qué medida los simboliza, nada lo hace inconciliable con las doctrinas que ha pretendido reemplazar, incluso con la de las creaciones separadas a la cual se le opone generalmente. Por lo tanto, estimamos que el lenguaje del transformismo se impone actualmente a toda la filosofía, como la afirmación dogmática del transformismo se impuso a la ciencia”.³

A estas frases debemos añadir algunas observaciones que Bergson hace a su interlocutor, Chevalier, cuando en su conversación sale a colación *L'Évolution créatrice*: “Ahora bien, abordé la *evolución* con una prevención en contra. La realidad me forzó a admitirla como verosímil. Sin embargo una duda subsiste en mi espíritu, y la he dejado subsistir en una página de *L'Evolution créatrice* donde digo: Todo ocurre como si...”.⁴ Y tras una opinión de Chevalier sobre la evolución, Bergson afirma: “De todas maneras, hay sin duda evolución: si no, ¿qué? pero evolución es algo invisible: ¿dónde? No lo sé. Lo que sí es seguro, es que hay mutaciones y saltos a *tipos de equilibrio* que manifiestan una adaptación del ser a sí mismo y a su medio”.⁵

Tres meses más tarde, el tema de conversación entre Bergson y Chevalier sigue siendo el mismo. Bergson vuelve a referirse a la cautela con la que reflexionaba sobre la evolución: “(...) cuando hacia 1894 el estudio de la memoria me puso en camino de la vida, y me mostró que éste habría de ser el próximo tema de estudio que yo debería abordar, comencé a reflexionar en ella con fuertes prevenciones contra el punto de vista evolutivo. Una primera inspección del tema me llevó incluso, dos años más tarde, a obtener una conclusión contra la evolución; y tan solo después de una inspección más profunda reconocí, de manera escalonada, que la evolución es la hipótesis más verosímil; sin embargo, dejé subsistir mi duda en una página de *L'Evolution créatrice* donde digo, página 27, que todo ocurre *como si* realmente hubiese habido evolución. Y de hecho ha tenido que haber evolución en alguna parte: si no en la naturaleza viviente, al menos en la manera cómo la ha pensado el Creador, o en el plano de la organización inmanente de la vida”.⁶

³ EC, p. 516, 26.

⁴ Chevalier, Jacques, *Conversaciones con Bergson*, Aguilar, Madrid, 1960, p. 84.

⁵ Ibid., p. 85.

⁶ Ibid., p. 88. El texto al que se refiere Bergson dice: “Tout se passe comme si l'organisme lui-même n'était qu'une excroissance, un bourgeon qui fait saillir le germe ancien travaillant à se continuer en un germe nouveau. L'essentiel est la continuité de progrés qui se poursuit

Bergson nació en París el mismo año que Edmund Husserl. También fue ése el año en que Darwin publicó *The Origin of Species*. Durante sus estudios había destacado por su gran capacidad para las matemáticas,⁷ pero, con gran pesar de sus profesores, abandonó esta disciplina ya que, según decía el mismo Bergson, las matemáticas le resultaban demasiado absorbentes.⁸ En 1878 ingresó en la sección de letras de la École normale supérieure. Agregado de filosofía en 1881, debuta como profesor de esta materia en el liceo de Angers. En 1883 es nombrado profesor del liceo de Carcassonne y profesor de filosofía de liceo Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, lugar en el que residió hasta 1888, cuando es nombrado profesor del colegio Rollin. Entre 1889 y 1897 fue profesor del liceo Henri IV, y entre 1897 y 1900 fue maestro de conferencias en la École normale supérieure. En 1910 fue nombrado profesor del Collège de France, cátedra que ocupó hasta 1921. Miembro de la Académie des Sciences Morales et Politiques a partir de 1901. Desde 1914 era miembro de la Académie Française. Cuando la Société des Nations propuso una comisión de cooperación intelectual de doce miembros, Bergson fue nombrado presidente, renunciando a este cargo en 1925 por razón de su estado de salud.⁹ En 1928 se le concedió el Premio Nobel de Literatura. Fue condecorado con la Grand-Croix de la Légion d'honneur.

Entre sus discípulos se pueden contar personajes tan alejados y desemejantes como los católicos Maritain, Chevalier y Le Roy, o los sociólogos de corte revolucionario como Sorel y Jean Jaurès, sin olvidar a Anatole France, Proust y el conde de Keyserling. Sus obras también son tenidas en cuenta por neurólogos y psicólogos como Minkowsky y Pierre Janet.¹⁰

Essai sur les données immédiates de la conscience

En 1889 se publica el primer trabajo importante de Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*,¹¹ al mismo tiempo que un estudio titulado *Quid Aristoteles de loco senserit*. Estos escritos –sus dos tesis doctorales– marcan, según Chevalier, una fecha importante dentro de la

indéfiniment, progrès invisible sur lequel chaque organisme visible chevauche pendant le court intervalle de temps qu'il lui est donné de vivre". EC, p. 517, 27.

⁷ Watson, *Historia intelectual...*, p. 80; Chevalier, Jacques, *Bergson*, Librairie Plon, París, 1926, p. 42.

⁸ Chevalier, *Conversaciones...*, p. 89.

⁹ Chevalier, *Bergson*, pp. 36-37.

¹⁰ Benrubi, J., *Bergson*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1942, pp. 8-9.

¹¹ En 1959 está en curso la 80^a edición de *Les Données immédiates*.

historia del pensamiento francés.¹² *Les Données immédiates* es traducido a otros idiomas adoptando el título de *Tiempo y libre albedrío*.¹³

En *Les Données immédiates* Bergson estudia la naturaleza de la vida psicológica y el problema de la libertad, problema común a la metafísica y a la psicología. El autor se plantea la cuestión de si tal vez el conocimiento más directo e inmediato de nosotros mismos no estaría deformado por el hábito del conocimiento exterior, fundamentalmente espacial. Resuelve la cuestión afirmando que este problema se desvanece gracias a la intuición que permite al hombre colocarse en la duración. Este obra consta de tres capítulos. El primero trata de la intensidad de los estados de conciencia, el segundo de su multiplicidad, y el tercero de su organización, que es, para Bergson, la libertad. Pero la idea directriz de Bergson se podría reducir a lo siguiente: los estados de conciencia no están en el espacio.

En el prólogo de este libro Bergson enuncia una cuestión que se repetirá a lo largo de toda su obra, el tema fundamental de su reflexión filosófica. "Nos expresamos necesariamente con palabras y reflexionamos frecuentemente en el espacio. En otros términos: el lenguaje exige que establezcamos entre nuestras ideas las mismas distinciones claras y precisas, la misma discontinuidad que entre los objetos materiales. Esta asimilación es útil en la vida práctica y necesaria en la mayoría de las ciencias. Pero cabría preguntarse si las insuperables dificultades que plantean algunos problemas filosóficos no provendrán de que nos obstinamos en yuxtaponer en el espacio fenómenos que no ocupan espacio alguno y si, haciendo abstracción de las groseras imágenes en torno a las cuales se libra el combate, no se llegaría a ponerles término. Cuando una traducción ilegítima de lo inextenso en extenso, de la cualidad en cantidad, ha instalado la contradicción en el corazón mismo de la cuestión planteada, ¿puede sorprender que la contradicción vuelva a encontrarse en las soluciones que se dan?"¹⁴

En el primer capítulo, una crítica a la psicofísica de Weber y Fechner, niega que pueda medirse la intensidad de los estados de conciencia, pues sólo las cantidades, es decir, las magnitudes espaciales, pueden medirse, y los estados de conciencia no son cuantitativos, sino cualitativos. Un sentimiento cambia, mientras un esfuerzo –por ejemplo el muscular– aumenta. En la sensación, objeto propio de la psicología, puede medirse la variación del estímulo –una magnitud física–; pero de una sensación sólo podemos decir que es distinta de otra.

¹² Cfr. Chevalier, *Bergson*, p. 54.

¹³ La primera edición alemana, bajo el título de *Zeit und Freiheit*, data de 1911, y fue publicada en Jena por P. Fohr. *Les Données immédiates* es editado en inglés (1910), ruso (1911), polaco (1913), danés (1917), castellano (1919)...

¹⁴ DI, p. 3, VII.

El segundo capítulo va dirigido contra el asociacionismo. Bergson afirma que no puede reconstruirse un estado psíquico yuxtaponiendo hechos de conciencia. Los distintos estados de conciencia no son reducibles a una multiplicidad numérica. Un número es una colección de unidades idénticas en naturaleza pero distintas por la posición que ocupan. En cambio, los estados de conciencia se compenetran entre ellos, reflejando cada uno todos los demás. Tampoco podemos decir, sigue Bergson, que los estados de conciencia se suceden en el tiempo, pues el tiempo –Bergson se refiere al tiempo de la ciencia–, entendido como una sucesión de instantes distintos, es también un medio homogéneo, es decir, espacio. Bergson distingue entonces entre el yo superficial y el yo profundo. El primero, en contacto con las cosas extensas, se deja dividir en estados definidos por el lenguaje. El segundo, el yo profundo, es duración pura, una sucesión de cambios cualitativos, que se funden y compenetran, sin contornos precisos, sin ninguna tendencia a exteriorizarse los unos con relación a los otros, sin ningún parentesco con el número.

Un texto de este capítulo merecerá nuestra atención reiteradamente. En él Bergson hace una distinción entre lo objetivo y lo subjetivo. Entendemos que se trata de un texto fundamental en el desarrollo del método bergsoniano. Bergson afirma: “(...) nous appelons subjectif ce qui paraît entièrement et adéquatement connu, objectif ce qui est connu de telle manière qu'une multitude toujours croissante d'impressions nouvelles pourrait être substituée à l'idée que nous en avons actuellement. (...) Cette aperception actuelle, et non pas seulement virtuelle, de subdivisions dans l'indivisé est précisément ce que nous appelons objectivité”.¹⁵

Kandinsky trata frecuentemente en sus escritos del arte objetivo y del arte sin objeto, es decir, del “gegenständliche Kunst” y del “gegenstandslose Kunst” (el traductor francés utiliza las expresiones “art figuratif” y “art nonfiguratif” respectivamente). Pero otras veces, contradiciéndose aparentemente, afirma que el “elemento de lo pura y eternamente artístico” es el “objective Element” y el “elemento de lo personal y lo temporal” viene determinado por una “äußere und subjektive Form”: al primero le llama también “Element des Abstrakten” y al segundo “organische Form”. Pensamos que un análisis detallado de este texto bergsoniano –sabemos que Kandinsky lo conocía– nos ayudará a examinar estas y otras afirmaciones que aparecen en sus escritos.

En el tercer capítulo, Bergson rechaza las afirmaciones del determinismo y las del libre albedrío, pues afirma que toda discusión entre estas dos tendencias opuestas supone una confusión de la duración con la extensión. Bergson concluye que la libertad del querer es un hecho y, entre los hechos comprobables, no hay otro más claro. El problema de la libertad, afirma

¹⁵ Ibid., pp. 57,62-63.

Bergson, es un falso problema. El origen de tal seudoproblema se halla, a su parecer, en una poderosa inclinación del hombre, arraigada en su índole social, a atribuir ciertas formas de ser propias de los objetos físicos del mundo exterior a los hechos psíquicos que se dan en la inmanencia de su propia conciencia. Así, la presunta intensidad y multiplicidad que habitualmente se atribuye a éstos, no tendría otro origen que una indebida espacialización, obrada por la mente, de algo tan intemporal y ajeno al espacio como los hechos de conciencia.

Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit

Este escrito de Bergson, publicado en 1896, va dirigido contra el materialismo en general, y especialmente contra la teoría de las localizaciones cerebrales. Las ideas directrices de esta obra serían expuestas en una conferencia titulada "L'Âme et le corps".¹⁶

En *Matière et mémoire*¹⁷, cuya redacción había empezado antes de la publicación de *Essai sur les données immédiates de la conscience*,¹⁸ aparecen algunas nociones que Bergson volverá a tratar, con más precisión, en posteriores escritos.¹⁹ Bergson recuerda, pasados los años, que *Matière et mémoire* fue un libro que le costó mucho trabajo, pues necesitó condensar en él una suma de investigaciones y de lecturas considerable.²⁰

Bergson afirma, en este libro, que la conciencia es esencialmente memoria, pues la duración implica persistencia del pasado en el presente. Bergson distingue dos clases de memoria: la memoria-hábito, que consiste en crear un mecanismo motor por la repetición de movimientos, y la memoria-recuerdo, psicológica, que consiste en revivir un acontecimiento pasado tal como ocurrió. Al estudiar los recuerdos, afirma que éstos no se localizan en las células cerebrales. En consecuencia, sostiene que existe un alto grado de probabilidad de que el alma sea inmortal, pues no tenemos experiencia directa de espíritus desencarnados.

La conciencia, sostiene Bergson, es distinta del cuerpo, pero está unida a él; la memoria no está unida al cerebro, pero depende de él. ¿Cuál es, pues, el papel del cerebro en la vida psíquica? Es el órgano de la atención a la vida, permite la inserción de la conciencia en el mundo. Su única función consiste

¹⁶ Conferencia publicada en *Foi et Vie*, el 28 de abril de 1912. Más tarde apareció, con otros estudios de diversos autores, en el volumen titulado *Le matérialisme actuel* de la "Bibliothèque de Philosophie scientifique", publicado bajo la dirección del Dr. Gustave Le Bonn (Flammarion, édit).

¹⁷ La edición en curso de esta obra, en 1958, lleva la numeración de 54^a edición.

¹⁸ Cfr. Chevalier, *Conversaciones*, p. 362.

¹⁹ Cfr. Chevalier, *Bergson*, pp. 144-190.

²⁰ Cfr. Chevalier, *Conversaciones*, p. 295.

en organizar movimientos, pero los movimientos seleccionan los recuerdos, ponen unos en la claridad de la conciencia y mantienen a los otros en el subconsciente. El mecanismo cerebral nos oculta el pasado dejando que se transparente en cada instante aquello que puede iluminar la situación presente y favorecer nuestra acción: evoca el recuerdo útil.

Bergson sostiene que la percepción no se orienta hacia el conocimiento sino hacia la acción; su interés no es especulativo, sino práctico. La percepción recorta los cuerpos sobre los cuales podemos obrar. La percepción, según Bergson, en el límite, coincidiría con el movimiento. Aparece, en este escrito, la idea bergsoniana según la cual lo real no es ni la extensión pura, o materia, ni la inextensión pura, o espíritu, sino aquello que llama "lo extensivo", que incluye a ambas. Lo real no es, tampoco, ni sólo necesidad absoluta, ni sólo libertad pura, sino que abarca a ambas.

"Introduction à la métaphysique"

"Introduction à la métaphysique"²¹ es un ensayo publicado en 1903 en la *Revue de Metaphysique et de Morale*. En 1934 sería publicado, junto con otros artículos y conferencias, en un libro titulado *La Pensée et le mouvant*. En este escrito, como reconoce Bergson en una nota introductoria, precisa, con más rigor, nociones que antes ya había utilizado. Bergson distingue entre la ciencia, cuyo método convendría al estudio de la materia, y la filosofía que tendría por objeto el estudio del espíritu. Con el método científico se da lugar a un tiempo espacializado y al espacio; con el conocimiento metafísico, un conocimiento que en realidad abarcaría ciencia y filosofía, accedemos a lo que Bergson llamará "la duración real".²²

Bergson entiende este artículo como una visión general del método, como una primera aplicación; y enuncia una serie de proposiciones que califica de comienzo de prueba, siendo consciente de que éstas necesitarán de un desarrollo preciso en un trabajo posterior más extenso.²³ Bergson se estaría refiriendo aquí a *L'Évolution créatrice*, libro que apareció cuatro años más tarde.

²¹ Aunque normalmente se cita este escrito haciendo referencia a *La Pensée et le mouvant*, debido a la importancia que tiene este ensayo en nuestro trabajo, en adelante lo citaremos por las iniciales IM en lugar de PM. Este artículo es anterior a *L'Évolution créatrice*, y nos parece fundamental, para nuestra reflexión, ordenar temporalmente los escritos de Bergson. Nuestras referencias de esta obra remiten a la paginación de la edición del Centenario (Presses Universitaires de France), y seguidamente, según las indicaciones de ésta, a las reimpresiones de 1939-1941.

²² Cfr. IM, pp. 1392-1393, 177-178.

²³ Cfr. Ibid., pp. 1419-1420, 211.

Destacamos las siguientes proposiciones: Bergson afirma que hay una realidad exterior y no obstante dada inmediatamente a nuestro espíritu; esta realidad sería movilidad, tendencia, en cuanto que no existen cosas hechas, sino cosas que se hacen. Nuestro espíritu –Bergson se refiere a nuestra inteligencia y a nuestros sentidos–, que tiene por función principal representarse estados y cosas, tomaría vistas instantáneas, obteniendo así sensaciones e ideas, sustituyendo de este modo lo continuo por lo discontinuo, la movilidad por la estabilidad; los conceptos fijos, que casi siempre se dan por parejas y representan los dos contrarios, pueden ser extraídos por nuestro pensamiento de la realidad móvil, pero no habría ningún medio de reconstruir, con la fijeza de los conceptos, la movilidad real.²⁴

¿Podemos conocer esa realidad? Bergson no negará nunca la existencia de una realidad exterior a nosotros, pero esa realidad es entendida como movilidad o tendencia. Bergson afirma, siguiendo estas proposiciones, que “*las demostraciones que se han dado sobre la relatividad de nuestro conocimiento están, pues, manchadas con un vicio original: suponen, como el dogmatismo que atacan, que todo conocimiento debe necesariamente partir de conceptos de contornos acabados, para alcanzar con ellos la realidad que fluye*”. Pero la verdad es que nuestro espíritu puede seguir la marcha inversa. Puede instalarse en la realidad móvil, adoptar su dirección que cambia sin cesar, captarla, en fin, intuitivamente. (...) Solamente de este modo se constituirá una filosofía progresiva, liberada de las disputas que se dan entre las escuelas, capaz de resolver naturalmente los problemas, pues estará libre de los términos artificiales que han sido escogidos para plantearlos. *Filosofar consiste en invertir la dirección habitual del trabajo del pensamiento*”.²⁵

Bergson, en este escrito, mantiene la tesis de que es imposible reconstruir algo que no conocemos a partir de fragmentos de ese algo. Sostiene que las letras que entran en la composición de un poema, por ejemplo, no son partes componentes de ese poema, sino expresiones parciales. Sólo conociendo el poema de antemano es posible colocar cada letra en el lugar que le corresponde.²⁶ Kandinsky afirma en *Über das Geistige* que los diversos elementos formales que se interrelacionan en una composición deben conservar poca personalidad, pues se subordinan a la composición total. Tanto en el poema de Bergson como en la composición de Kandinsky, siguiendo expresiones que Bergson utiliza en este artículo, “debajo de estos cristales bien cortados y de esta congelación superficial, hay una continuidad de fluencia, que no es comparable a nada que yo haya visto fluir. Se trata de una sucesión de estados, cada uno de los cuales anuncia lo que sigue y

²⁴ Cfr. Ibid., pp. 1420-1421, 211-213.

²⁵ Ibid., pp. 1421-1422, 213-214.

²⁶ Cfr. Ibid., pp. 1404-1405, 192.

contiene lo que precede".²⁷ La multiplicidad de estados –ya sean las letras que forman un poema o los elementos formales de una composición– sólo es apreciable en una mirada hacia atrás; mientras se experimentan hay una unidad que los mantiene "sólidamente organizados, profundamente animados de una vida común".²⁸ Es la misma idea de la duración que encontrábamos en *Les Données immédiates*. Cada elemento formal de un trabajo de Kandinsky es una expresión parcial, no una parte componente. Cada forma que extraemos de esa composición es otra composición.

Destacamos una de las afirmaciones que hace Bergson en este escrito: "Les concepts (...) vont d'ordinaire par couples et représentent les deux contraires. Il n'est guère de réalité concrète sur laquelle on ne puisse prendre à la fois les deux vues opposées et qui ne se subsume, par conséquent, aux deux concepts antagonistes".²⁹ En los escritos de Kandinsky aparecen frecuentemente dualidades de conceptos opuestos: lo abstracto y lo figurativo, lo complejo y lo simple... También los títulos de algunos de sus trabajos están formados por dos términos opuestos. Bergson afirma que gracias a un esfuerzo de intuición podemos captar esa realidad y captar también cómo esos dos conceptos se oponen y se concilian a la vez. La oposición que anuncia la referencia lingüística de un dibujo de Kandinsky confirma que no haya que buscar nada fuera de la superficie pictórica.

L'Évolution créatrice

Los trabajos de Bergson se habían reducido hasta ahora a los límites de la conciencia humana. En *L'Évolution créatrice*,³⁰ publicado en 1907, afronta el problema general de la vida en el mundo. Habiendo descubierto que la vida interior del hombre es duración, libertad, creación, Bergson reflexiona en qué grado todas las formas de vida son también duración, libertad, creación. Aquello que hasta ahora Bergson había dicho del ser humano, lo va a decir de todo lo que vive, incluso del universo entero. "El universo dura. Cuanto más profundicemos la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo".³¹ El paso de la vida interior del hombre a la vida del universo no es una generalización de los postulados de sus primeros escritos, sino que viene impuesto por la experiencia.

²⁷ Ibid., p. 1397, 183.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., p. 1409, 198.

³⁰ En 1959, año de publicación de la edición del Centenario, la edición en curso lleva la numeración de la 80^a edición. *L'Évolution créatrice* fue traducida muy pronto a varios idiomas: ruso (1909), inglés y sueco (1911), japonés, alemán y castellano (1912), danés (1915), polaco (1917), holandés (1925), húngaro (1930), italiano (1935).

³¹ EC, p. 503, 11.

Todo aquello que encontrábamos en nuestro interior, el devenir, la duración, la memoria, la libertad, lo volvemos a hallar en la acción que se desarrolla alrededor nuestro. Primero en todo organismo vivo: "Como el universo en su conjunto, y como cada ser consciente tomado aparte, el organismo que vive es algo que dura. Su pasado se prolonga entero en su presente y permanece actual y operante. Si no, ¿se comprendería que atravesase fases muy reguladas, que cambiara de edad, que tuviera, en fin, una historia?"³² Cada organismo pertenece a una especie, y la especie es, para Bergson, una totalidad que dura, más profunda que los individuos. "La vida aparece como una corriente que va de un germen a un germen por mediación de un organismo desarrollado. (...) Lo esencial es la continuidad de progreso que prosigue indefinidamente, progreso invisible sobre el que cada organismo visible cabalga durante el breve intervalo de tiempo que le es dado vivir".³³

Ahora bien, las especies mismas son menos profundas que la corriente única que las arrastra y a la que Bergson llama *élan vital*. Este impulso único se manifiesta por el éxito del transformismo –Bergson se opone, en conjunto, al mecanicismo y al finalismo–, por lo cual ya no se puede dudar de la evolución de las especies, es decir, de la generación de unas por otras, yendo de las formas más simples a las más complejas. La historia de la vida supone una duración única de la vida. Bergson justifica este origen único al comprobar que en líneas de evolución divergentes vuelven a hallarse órganos de idéntica estructura: las profundas semejanzas entre el ojo de un vertebrado y el ojo de un molusco serán el recurso científico al que Bergson acudirá varias veces para argumentar sus tesis.³⁴ Bergson resuelve el sistema afirmando que todo ser vivo permanece unido a la totalidad de los seres vivos, por la vía de una descendencia divergente a partir de un centro u origen de la vida, "una pequeña masa de gelatina protoplasmática, que sin duda está en la raíz del árbol genealógico de la vida".³⁵ El impulso vital, como movimiento de la diferenciación, actualiza esa totalidad virtual siguiendo líneas divergentes.

¿Cuál es el origen o la naturaleza de ese impulso vital, motor de la evolución? La visión conjunta de la obra bergsoniana que veremos en este trabajo nos ayudará a comprender el alcance de ésta y de otras nociones. En *L'Évolution créatrice* Bergson afirma que la vida es un impulso, una tendencia, una imprevisible creación de formas. De las afirmaciones de Bergson, concluimos que el término "vida" tiene en este escrito dos acepciones: la primera sería la de una tensión, un movimiento de ascenso-contracción, que se opone al movimiento contrario de descenso-distensión que es la materia –momento del

³² Ibid., p. 507, 15. En otro lugar afirma: "(...) El momento actual de un cuerpo viviente no halla su razón de ser en el momento inmediatamente anterior, sino que hay que añadir todo el pasado del organismo, su herencia, su conjunto, en fin, de una larga historia". Ibid. p. 511, 20.

³³ Ibid., p. 517, 27.

³⁴ Cfr. Ibid., pp. 539-578, 53-98.

³⁵ Ibid., p. 531, 43.

dualismo-; la segunda, estrechamente relacionada con la primera, sería el conjunto de los dos movimientos, es decir, ese movimiento de diferenciación que supone el paso de lo virtual a lo actual –momento del monismo-.

Y en cuanto que la vida es creación, este impulso se confunde con Dios.³⁶ "Así definido, Dios no es algo completamente hecho; es vida incesante, acción, libertad. La creación, así concebida, no es un misterio, la experimentamos en nosotros mismos desde que actuamos libremente".³⁷ Bergson habla del impulso de la vida como una exigencia de la creación. Las formas que va adoptando la vida son, para Bergson, contingentes, pues dependen de los obstáculos encontrados en el camino, de la disociación de la tendencia principal en tendencias complementarias, etc. "Tan sólo dos cosas son necesarias: 1º, una acumulación gradual de energía; 2º, una canalización elástica de esa energía en direcciones variables e indeterminables, al cabo de las cuales están los actos libres".³⁸

Bergson, a partir de estos principios, hace una teoría sobre las condiciones necesarias para el desarrollo de la vida. Dios no jugaría un papel relevante, ni el hombre sería creado a su imagen y semejanza. Lo único esencial para la vida sería la lenta acumulación de energía y la brusca descarga de ésta. La vida emprendería su camino en el momento mismo que por efecto de un movimiento inverso aparecería la materia nebulosa. Bergson compara la vida a un impulso, pues no encuentra una imagen mejor. Bergson afirma que la vida es, en realidad, de orden psicológico.³⁹

Bergson divide *L'Évolution créatrice* en cuatro capítulos. En la introducción hace un breve esquema del libro, al mismo tiempo que resalta la continuidad de este trabajo con las conclusiones a las que había llegado al estudiar la vida psicológica en *Les Données immédiates*. "El plan ha estado trazado –dice– por la misma materia. En el primer capítulo, probamos al progreso evolutivo los dos trajes de que nuestro entendimiento dispone: mecanicismo y finalidad; mostramos que no le sirven ni el uno ni el otro, si bien uno de los dos podría recortarse, recoserse y, en esta nueva forma, sentar menos mal que el otro. Para superar el punto de vista del entendimiento, trataremos de reconstruir, en el segundo capítulo, las grandes líneas de evolución que la vida ha recorrido al lado de aquella que impulsaba la inteligencia humana. La inteligencia se halla así situada en su causa generadora, la cual trataría entonces de asirse a sí misma y de seguir en su movimiento. Un esfuerzo de

³⁶ "La creación me parece innegable. No puede ponerse en duda que hay una especie de crecimiento todo a lo largo de la evolución. Ahora bien, quien dice creación dice Creador: y el Creador no depende en algún modo de lo que crea. Sin embargo, con la creación, hay algo nuevo que aparece, algo más que lo que había antes". Chevalier, *Conversaciones...*, p. 47.

³⁷ EC, p. 706, 249.

³⁸ Cfr. Ibid., pp. 708-711, 252-256.

³⁹ Cfr. Ibid., pp. 711-713, 257-258.

este tipo es lo que intentamos –aunque incompletamente– en el tercer capítulo. Una cuarta y última parte está dedicada a mostrar cómo nuestro propio entendimiento, sometiéndose a una determinada disciplina, podría preparar una filosofía que lo supere. Para ello, una ojeada sobre la historia de los sistemas resulta necesaria, al mismo tiempo que un análisis de las dos grandes ilusiones a las que se expone, desde el momento en que especula sobre la realidad en general”.⁴⁰

Hemos de entender la obra de Bergson como una continuidad, como un todo donde en cada libro se hacen presente –cada presente es, para Bergson, un punto en el que se contrae todo el pasado– sus escritos anteriores. En cada trabajo de Bergson coexiste toda su reflexión filosófica.⁴¹ Cuando Chevalier sugiere a Bergson hablar de sus trabajos, éste le responde: “Me roba ahora mucho tiempo la presidencia del Comité de Cooperación intelectual, que he tenido que aceptar en contra de mi voluntad. Sea lo que sea, permanezco fiel al método que me he impuesto. Estudio las cuestiones unas a continuación de otras. A cada día basta su trabajo. Sin embargo, al estudiar *Matière et mémoire*, el problema de la libertad y de la necesidad se enlazaba en mí al problema de lo físico y de lo moral y comencé a pensar en la vida”.⁴²

Bergson, en esta obra, expone no tanto una teoría evolucionista más cuanto un método que debería ensayarse en lo sucesivo. La evolución del mundo de lo viviente muestra, según Bergson, que la inteligencia es algo que se va configurando en una adaptación cada vez más precisa de los seres a sus condiciones de existencia. Así justifica Bergson su crítica al evolucionismo que hasta ahora se ha construido mediante el pensamiento lógico o conceptual y que no acierta a explicar la verdad. Bergson pretende llegar a una explicación evolucionista en la que la teoría del conocimiento sea solidaria de la teoría de la vida. Así veremos la génesis de la inteligencia y, a partir de ella, la génesis de otras formas de conciencia y de la materia misma.⁴³

⁴⁰ Ibid., pp. 493-494, X-XI.

⁴¹ Expresiones tan frecuentes en Bergson como “continuidad de cambio”, “conservación del pasado en el presente” y “duración verdadera”, son aplicables a sus escritos. Tanto en el prólogo como en el primer capítulo de *L'Évolution créatrice* nos recuerda conclusiones de sus dos trabajos anteriores respecto a la vida psicológica y a la memoria. Cfr. Ibid. pp. 493-494 y 498, X-XI y 4.

⁴² Chevalier, *Conversaciones...*, p. 84. Bergson, poco después de la publicación de *L'Évolution créatrice*, ante una alabanza de su interlocutor por este libro, responde: “Trabajé en él durante once años; pero su redacción fue hecha sin ton ni son; el verano pasado hube de detenerme cuatro meses y medio”. Ibid., pp. 34-35.

⁴³ En la introducción de este libro Bergson afirma que “(...) la filosofía evolucionista extiende, sin dudar, a las cosas de la vida los procedimientos de explicación que han ido bien para la materia bruta. Había comenzado por mostrarnos en la inteligencia un efecto local de la evolución, un fulgor, quizá accidental, que alumbría el vaivén de los seres vivos en el estrecho pasadizo abierto a su acción. Y he aquí que de pronto, olvidando lo que acaba de decirnos, de esa linterna manipulada en el fondo de un subterráneo, pretende hacer un sol que ilumine el mundo”. Un poco más adelante dice: “(...) la teoría del conocimiento y la teoría de la vida nos parecen inseparables una de otra”. EC, pp. 489-494, V-XI.

Bergson, al igual que Darwin hizo en *The Origin of Species*, recurre en este escrito a trabajos científicos que experimentan con organismos vivos. En los tres primeros capítulos, para corroborar sus tesis, utiliza datos extraídos de artículos que estudian diferentes aspectos del desarrollo y la evolución de los seres vivos. Se trata de más de setenta estudios que relatan las transformaciones de los seres vivientes. Bergson cita a Darwin al hablar de las variaciones insensibles y de las bruscas, recriminándole que considerara éstas últimas sólo como causa de desviaciones incapaces de perpetuarse, y que explicara la génesis de las especies por una acumulación de variaciones insensibles que se sumarían unas a otras por efecto de la selección natural. La idea darwiniana de las variaciones accidentales es rechazada por Bergson. Además, mientras Darwin invocaría la ley de correlación para afirmar que un cambio no se localiza en un único punto de un organismo, sino que repercute necesariamente en otros puntos, Bergson distingue los cambios solidarios de los complementarios. Estos últimos, simultáneos y unidos entre sí a una comunidad de origen, estarían también coordinados entre sí de tal modo que el órgano siguiera cumpliendo la misma función e, incluso, la cumpliera mejor.⁴⁴ Darwin, con sus escritos –*Origine des spèces* (1887), *Les plantes grimpantes* (1890) y *La fécondation des Orchidées par les Insectes* (1890)–, es el autor más citado.

Aquello que nuestros sentidos perciben, las formas, son, según Bergson, recortes que practicamos en el devenir universal. En realidad, las formas no existen; existe el cambio. Una forma no es más que un instante de una adaptación viable entre la materia y la vida, una actualización de un movimiento, un recorte que nuestro pensamiento practica en el devenir. ¿Podemos considerar los elementos formales kandinskyanos como vistas tomadas sobre un perpetuo fluir? Una respuesta afirmativa a esta pregunta supondría que Kandinsky nunca repite formas; que en cada forma coexiste todo su pasado; que elementos formales de dos trabajos son parecidos cuando debe solucionar problemas de adaptación similares; que una composición no es una yuxtaposición de elementos formales, sino una unidad indivisible; un óleo no implica más estabilidad –material– que los estudios previos, sino una adaptación más satisfactoria, etc.

Bergson coincidía con Spencer al afirmar que la inteligencia era consecuencia del proceso evolutivo. "Y si, por último ¿se trata de la correspondencia entre el espíritu y la materia? Spencer tiene razón al definir la inteligencia por esa correspondencia. Tiene razón para ver en ella el término de una evolución. Pero cuando se pone a descubrir esa evolución, sigue integrando aún lo evolucionado con lo evolucionado, sin darse cuenta de que emprende así un trabajo inútil; al admitir el menor fragmento de lo actualmente evolucionado, supone la totalidad de lo evolucionado actual, y entonces será en vano que pretenda hacer su génesis". Ibid., p. 804, 365.

⁴⁴ Cfr. Ibid., pp. 548-552, 63-68.

El problema de Dios. *Les Deux sources de la morale et de la religion*

En *L'Évolution créatrice* apenas aborda el problema de Dios, y lo poco que dice Bergson parece obligarnos a confundirlo con el impulso vital cuya fuente, como apuntábamos en el epígrafe anterior, es el mismo impulso vital: llegamos a una interpretación panteísta. Además, si no existe distinción entre Dios y el mundo, nos hallamos ante un emanatismo similar al de Plotino.⁴⁵ Pero en 1912, en una carta dirigida a De Tonquédec, Bergson declaraba que de sus diferentes obras "se desprende claramente la idea de un Dios creador y libre, que engendra a la vez la materia y la vida, y cuyo esfuerzo de creación prosigue del lado de la vida por la evolución de las especies y por la constitución de las personalidades humanas. Por consiguiente, de todo esto se desprende la refutación del monismo y del panteísmo".⁴⁶

En *Les Deux sources de la morale et de la religion*,⁴⁷ publicado en 1932, Bergson da la solución de los problemas morales y religiosos. En primer lugar, trata de la moral, de la cual halla dos formas opuestas que no se dan jamás en estado puro: la obligación natural y la aspiración, una moral ordinaria y una abierta. La primera se funda en el instinto y se impone por la presión de la sociedad, tanto más pura cuanto mejor se reduce a fórmulas impersonales. La segunda proviene de una emoción, y que se encarna en unas personalidades privilegiadas y que se propaga por la llamada de éstos.

Bergson, en *Les Deux sources*, sostiene que la vida en sociedad es natural al hombre y responde a un instinto tal como sucede con los insectos, abejas y hormigas. Los miembros de esta sociedad deben someterse a una serie de imperativos comunes, costumbres que varían según las sociedades pero que son necesarias para su subsistencia. Éste es el fundamento de la obligación moral, la presión social para asegurar la cohesión interna y defender la

⁴⁵ Bergson compara la creación como "un centro del cual brotan los mundos como cohetes de un inmenso ramillete (...). Así definido, Dios no es algo completamente hecho; es vida incesante, acción, libertad. La creación, así concebida, no es un misterio; la experimentamos en nosotros mismos cuando actuamos libremente". *Ibid.*, p. 706, 262.

En unas observaciones manuscritas que Bergson hace a unas notas de Chevalier, en 1925, precisa que en *L'Évolution créatrice* "estimo haber alcanzado una causa que no tiene otro nombre que el de Dios: pero no aún el Dios completo, Aquel hacia el cual nos volvemos, Aquel en el que piensan los hombres cuando están en oración". Chevalier, *Conversaciones*, p. 97.

En otra ocasión, en 1938, Bergson comenta: "Este libro me había puesto en el camino, más claramente que todo lo que se había interpuesto con anterioridad, haciéndome comprender que *la vida es el gran misterio*. Me había interesado mucho, hasta entonces, en la matemática y en la física. habría dicho de buena gana que la materia también es un misterio. Ahora no se trataba ya de la misma cosa; después de haber concentrado mi atención sobre la vida, comprendí que ella es el gran misterio. En este libro, sin embargo, no abordé los grandes problemas metafísicos. pero dije algo del método, reservándome para el futuro". *Ibid.*, p. 357.

⁴⁶ Robinet, André et Gouhier, Henri (ed.), *Henri Bergson. Mélanges (Correspondances, pièces diverses, documents)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p. 964.

⁴⁷ La edición en curso de esta obra, al publicarse la edición del centenario, lleva la numeración de la 88^a edición.

sociedad –familia, clan, nación– de la que el hombre es miembro. En cambio, la moral abierta tiene un carácter de exhortación Y esas personalidades excepcionales, en comunión profunda con el impulso vital, arrastran tras de sí a las multitudes con el ejemplo de su vida: su existencia es una exhortación.

Los mismos principios le servirán a Bergson para dilucidar los problemas religiosos. En *Les Deux sources* distingue dos tipos de religión: la religión estática y la religión dinámica.⁴⁸ Bergson define la primera como “una reacción defensiva de la naturaleza contra lo que podría haber de deprimente para el individuo y de disolvente para la sociedad, en el ejercicio de la inteligencia”.⁴⁹ Bergson sostiene que la inteligencia es *disolvente* porque reflexiona y *deprimente* porque prevé. Esta religión, que podríamos llamar natural, tiene una función fabuladora, crea mitos; su función es eminentemente social, pues reconforta al individuo porque la sociedad necesita de su esfuerzo.

La religión dinámica es la que vive el hombre que, en contacto íntimo con el impulso vital, llega a remontarse hasta el punto de donde el impulso viene. El alma capaz y digna de este esfuerzo ni siquiera se preguntará si el principio con el que está en contacto es la causa trascendente de todas las cosas o si sólo su delegación terrena; le bastará sentir que la penetra y envuelve, sin absorber su personalidad, un ser que puede infinitamente más que ella. Esta religión tiene su raíz en una emoción, en un entusiasmo ardiente, y no en una doctrina. Este modo de entender la religión es el misticismo; Bergson estudia sus mecanismos y su alcance, y llega a la conclusión que el caso más completo es el de los grandes místicos cristianos, cuya emoción se prolonga en acción.⁵⁰

La religión dinámica, en su estado puro, es una participación de ciertos hombres excepcionales en la emoción creadora de Dios. En *Über das Geistige* Kandinsky habla de un hombre que se encuentra en el vértice de ese triángulo espiritual que se mueve hacia adelante y hacia arriba: “un hombre en todo semejante a nosotros, pero que lleva dentro una fuerza “visionaria” y misteriosa”, un personaje que “ve y enseña”, que “quisiera liberarse de ese

⁴⁸ Refiriéndose a *Les Deux Sources*, Bergson afirma: “Dios es el centro de toda mi obra. Llego a él por círculos concéntricos cada vez más reducidos. Todo lleva a él, a partir del primer capítulo, que nos encamina a Dios. El segundo era necesario para disipar las objeciones de los sociólogos que ponen un muro al través”. Chevalier, *Conversaciones...*, p. 226.

⁴⁹ MR, p. 1150, 217.

⁵⁰ “Santa Teresa y San Juan de la Cruz me hicieron comprender ese estado indefinible (se trata vanamente de definirlo, se acumulan las palabras sin lograr ese objetivo): estado de gozo, pero no en el sentido ordinario de la palabra; no la resignación, el gozo (es la palabra que más se aproxima a él), el sentimiento, que no puede ser ilusorio, de una comunión, de un contacto con la divinidad; ese sentimiento o ese estado del alma que se acompañan tan visiblemente de una inteligencia muy superior de las cosas, si puede darse a esto el nombre de inteligencia, porque no se trata aquí del razonamiento. Fui así llevado a la conclusión de que el verdadero superhombre es el místico. Pero a la inversa de lo que vio Nietzsche...”. Chevalier, *Conversaciones...*, p. 360.

don superior que a menudo es una pesada cruz" y que "arrastra hacia adelante y cuesta arriba el pesado y obstinado carro de la Humanidad que no se atasca entre las piedras". Son "hombres dispuestos al sacrificio y siempre superiores", que conducen a la humanidad desde las secciones superiores del triángulo espiritual, sabios y expertos en arte que rechazan lo material y que atren ciegamente a las secciones inferiores.⁵¹ La descripción que de él hace Kandinsky nos remite al héroe bergsoniano, al místico que demuestra un sentido común de calidad superior al del resto de los hombres, una salud intelectual que se manifiesta por el gusto de la acción, la facultad de adaptación, el discernimiento de lo posible y lo imposible. En el éxtasis, según Bergson, su voluntad se une a la de Dios y por el amor de Dios hacia todos los hombres. Por eso se esfuerzan en atraer a la humanidad hacia Dios y en despertar en ella un impulso de amor. La experiencia de estos místicos, razón decisiva para el filósofo, despierta un eco en la mayoría de los hombres que incita a seguirlos, porque su testimonio está conforme con la filosofía de *L'Évolution créatrice*, que considera verosímil la existencia de una experiencia privilegiada por la cual el hombre entraría en comunicación con un principio trascendente. Estos hombres coinciden, a nuestro parecer, con ese ser superior y enigmático de Joseph Conrad en *Heart of Darkness*.

Otros escritos de Bergson

Le Rire, essai sur la signification du comique (Librairie Félix Alcan, Paris, 1900) es un compendio de tres artículos que aparecieron primero en la *Revue de Paris* en febrero y en marzo de 1899, y que posteriormente fueron reunidos en un mismo volumen. En estos artículos Bergson destaca, a la vez que explica su visión de lo cómico, la autonomía de la actividad del espíritu respecto a la materia. Quiere mostrar que lo cómico es lo propio del hombre, es decir, de un ser dotado de una vida espiritual autónoma, de tal manera que las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la precisa medida en que tal cuerpo nos hace pensar en un mero mecanismo; o lo que es lo mismo, la medida en que lo inmaterial y espiritual del hombre se eclipsa y convierte en instrumento de la materia. En 1919 escribió un *Appendice*, y en 1924, para la 23 edición de este libro, el *Préface*.

*L'Energie spirituelle, essais et conférences*⁵² (Librairie Félix Alcan, Paris, 1919) es una recopilación de artículos y conferencias que, como dice el mismo Bergson en el prólogo de este libro, habiéndose editado por separado y en diversos idiomas, la inmensa mayoría ya no se podían encontrar publicadas. Algunos de estos trabajos, como por ejemplo "Introduction à la

⁵¹ Cfr., Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, pp. 25, 27 y 33. En adelante, citaremos este libro por las iniciales UG.

⁵² La edición en curso de esta obra, al publicarse la edición del centenario, lleva la numeración de la 58^a edición.

métaphysique", se encontraba, en 1919, a disposición del lector en siete u ocho idiomas distintos, pero no en francés. Bergson, en el prólogo, dice que cree que ha llegado el momento favorable para emprender la publicación conjunta de estos artículos y conferencias en dos volúmenes. En el primero de ellos se agrupan los trabajos que tratan sobre problemas determinados de filosofía y de psicología, problemas que, según Bergson, hacen referencia a los de la energía espiritual.⁵³ En estos trabajos aquí reunidos Bergson destaca la autonomía de lo psíquico respecto de lo físico.

El segundo volumen, *La Pensé et la mouvant, essais et conférences*⁵⁴ (Librairie Félix Alcan, Paris, 1934), está dedicado a ensayos y conferencias en las cuales Bergson trata sobre el método filosófico. Este libro comprende, en primer término, dos ensayos introductorios escritos para esta publicación en enero de 1922, en consecuencia inéditos hasta la publicación de este libro, y que ocupan una tercera parte de este volumen. Los otros escritos de este libro son artículos o conferencias, pronunciadas en Francia o en el extranjero. Estos trabajos comprenden un período de veinte años (1903-1923). El tema principal del libro, y especialmente de los dos primeros artículos, dice Bergson en el prólogo, es el método de trabajo que cree que debe transmitir a los filósofos.⁵⁵ Entre los artículos de este libro destacamos "Introduction à la métaphysique" (1903), "L'Intuition philosophique" (1911) y "La Perception de changement" (1911).

En *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein* (Librairie Félix Alcan, Paris, 1922) Bergson pretende demostrar la legitimidad de su propia concepción del tiempo a la vez que critica la teoría de la relatividad de Einstein. Unas palabras de Bergson reflejan la polémica suscitada entre su noción del tiempo –la duración– y la teoría de la relatividad: "(...) la reducción del tiempo al espacio, que implica la concepción de Einstein, me parece condenada. Whyte escribe que, actualmente, el mundo de los sabios está repartido en dos campos: Einstein con su lugarteniente Eddington; Bergson, con su lugarteniente Whitehead. (Lo que resulta muy exagerado, porque Whitehead no podría ser considerado como mi lugarteniente. Llegó a estas conclusiones desde el campo matemático.)"⁵⁶

Se trata de una confrontación que no surgió bruscamente: provenía de la distinta interpretación que Einstein y Bergson habían hecho de la noción de multiplicidad. Einstein heredaba esta noción de Riemann, y Bergson había dado una interpretación algo distinta en *Les Données immédiates*. Como veremos más adelante, Bergson oponía dos tipos de multiplicidad: las

⁵³ ES, p. 813, VII.

⁵⁴ La edición en curso de esta obra, al publicarse la edición del centenario, lleva la numeración de la 31^a edición.

⁵⁵ PM, p. 1251, avant-propos.

⁵⁶ Chevalier, *Conversaciones...*, p. 138.

multiplicidades actuales, numéricas y discontinuas, y las multiplicidades virtuales, continuas y cualitativas. Bergson no renuncia a la idea de que la duración, es decir, el tiempo, sea esencialmente multiplicidad. Pero según Bergson, el tiempo de Einstein pertenecería a la primera categoría. Bergson reprocha a Einstein el haber confundido los dos tipos de multiplicidad, y por consiguiente, el haber resucitado la confusión del tiempo con el espacio, es decir, considerar que tiempo y espacio son dos variables de una misma fórmula con la misma categoría. Bergson afirma que existe un Tiempo único, universal e impersonal.⁵⁷

El método de trabajo de Bergson

Bergson, en una de las consideraciones que hace a su interlocutor Jacques Chevalier, afirma: "Más importante y fundamental en mí que la doctrina es el *método*. Me he impuesto como regla no avanzar jamás en nada de lo que no estuviese cierto: no basta con que esté convencido, es preciso todavía que mi convicción tenga su fundamento en argumentos positivos, descubiertos por mí, y comunicables. Si no, juzgo inútil exponer lo que no es en mí más que opinión. No digo más que lo que sé. Con esta única condición la filosofía puede aparecer, no como algo sobreañadido a la ciencia, sino como una ciencia: una ciencia como las demás, pero una ciencia superior a las demás, y capaz de progresar como ellas, culminándolas".⁵⁸

Anotamos algunas de las afirmaciones que Bergson hace respecto a su manera de trabajar; son sentencias tajantes que nos confirman la importancia que daba a su método y delimitan los parámetros con los cuales todo filósofo debe plantearse sus reflexiones: "Jamás establezco de plano que todo está hecho, ni un programa rígido, ni una solución anticipada. Sobre todo, no me propongo nunca una tesis a demostrar. (...) No deseo llevar, ni ver llevar mi pensamiento más allá del punto al cual me condujo el progreso natural de mi reflexión; estimo que el deber esencial de toda investigación es distinguir con sumo cuidado los hechos de las hipótesis y no colocarnos jamás en el mismo

⁵⁷ "(...) sus tiempos múltiples –Bergson se está refiriendo a Einstein– son *físicos*, mientras que los tiempos múltiples, las tensiones diferentes de que nosotros hablamos, usted y yo, son *psicológicos*. Ahora bien, mi conclusión es muy clara: desde el punto de vista físico, no hay tiempos múltiples –esos tiempos característicos sin duda de los diversos grados de conciencia, y cuya multiplicidad en las conciencias humanas parece radicar en simples diferencias de perspectiva sobre una duración única e idéntica–. No hay más que un tiempo único y universal: el del sentido común. Los demás son ficticios, y expresan y presuponen por su misma diversidad la unidad del tiempo real según las reglas de la perspectiva". *Ibid.*, p. 82.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 90. Bergson estaba interesado en saber bajo qué sesgo Chevalier intentaría, en sus clases y conferencias, exponer su doctrina, razón por la que le da algunas indicaciones. Años más tarde, Bergson hace otra afirmación de esta índole cuando dice: "En cuanto a mí, siempre he sido un empirista irreducible. Sin embargo, tomo la experiencia toda entera: la experiencia exterior primero, la experiencia interna luego...". *Ibid.*, p. 363.

plano ni concederles el mismo crédito, porque la incertidumbre de unas recae sobre los otros y arroja la duda sobre todo el sistema: tal es mi método constante, y, si mi doctrina tiene algún valor, si ejerce alguna influencia sobre los espíritus, se debe seguramente a esto. ¿No es el fin de nuestra investigación encontrar lo real, modelar nuestro espíritu con él, para tratar de comprenderlo?".⁵⁹

Son varias las observaciones que Bergson hace al manuscrito de las lecciones del curso que Chevalier impartiría durante el primer trimestre de 1926, en las que afirma que propone un método "que consiste en tender hacia la certeza por una acumulación de probabilidades".⁶⁰ En su reflexión sobre Dios, Bergson, respetando el método que usa su interlocutor dice: "el mío –Bergson se refiere al método–, como ya le he dicho repetidas veces, es esencialmente diferente, y, si he ofrecido algo nuevo, es justamente este método. Consiste en avanzar tan lejos como sea posible, llevado por la experiencia, por la vía de las realidades espirituales, pero sin sobrepasar la experiencia".⁶¹ Bergson advierte a Chevalier sobre el cuidado que ha de tener al hablar de textos y pasajes de sus obras, haciéndolo como una interpretación personal, pues, de lo contrario, "el carácter de la doctrina que yo –Bergson– expongo, y sobre todo el método, que es lo que más estimo, sería entonces falseado".⁶²

Bergson insistió en algunas observaciones a las lecciones de Chevalier. "El método que consiste en partir de Dios para ir a las cosas no puede ser presentado como mío, incluso aunque se distinguiese del de Spinoza, puesto que estimo, por el contrario, que es siempre de las cosas de donde debe partirse, y de los problemas que ellas plantean. Hay aquí un punto que considero *esencial* y sobre el cual convendría desechar los equívocos, puesto que se trata del principio mismo del método. (...) La esencia de este método consiste en partir de los hechos y hacer tabla rasa de toda idea preconcebida, es decir, de toda preferencia por tal o cual doctrina, tal o cual tendencia incluso; creo que esto debe ser especificado, ya que, si ofrezco algo nuevo en metafísica, es ante todo esto".⁶³

⁵⁹ Ibid., pp. 67-68. Continúa Bergson: "Lo real se me aparece como una selva inmensa, erizada de muchos obstáculos, a través de la cual el investigador, semejante a un leñador, abre avenidas. Muchas de estas avenidas abocan a callejones sin salida. Pero ocurre alguna vez que dos de ellas se reúnen: entonces comienza a verse claro y de esta convergencia nace para el espíritu el sentimiento de verdad. Esta prudencia no nos prohíbe sobrepasar los hechos: la convergencia misma de dos puntos de mira nos incita a hacerlo, mostrándonos un más allá de lo observado y de lo observable; pero, entonces, habrá de precisar claramente que se sobrepasan los hechos".

⁶⁰ Ibid., p. 105.

⁶¹ Ibid., p. 106. "Esta experiencia no podría llegar hasta Dios, a no ser que se tratase de la experiencia mística. Y, ciertamente, yo no excluyo esta experiencia; y puede incluso sostenerse que ella está situada en la prolongación de la mía. Pero la mía, una vez más, no va tan lejos".

⁶² Ibid., p. 107.

⁶³ Ibid., p. 111.

Benrubi, en su reflexión sobre la doctrina de Bergson, afirma que a éste le gusta subrayar la importancia que da al estudio de los hechos brutos, en sí, desprovistos de toda consideración

En enero de 1927, Bergson, ante una pregunta de Jean Guitton, afirma: "mi método ha consistido siempre en separar lo que es resultado objetivo, comunicable a todo el mundo, y lo que es sentimiento y convicción propia".⁶⁴

El método bergsoniano recusa no sólo las creencias que orientan la existencia ordinaria del hombre, sino también todo discurso, incluso metódico, que reciba de fuera sus reglas, es decir, todo discurso teológico, condicionado por una fe y por una revelación. Según Bergson, si alguna vez la filosofía ha de encontrarse con una fe, dicho encuentro sólo puede ser considerado si la filosofía obtiene sus conclusiones con plena autonomía.

Chevalier, al hablar de las influencias que llegaban desde Inglaterra al Continente, menciona el empirismo de Stuart Mill,⁶⁵ que completado con el evolucionismo de Spencer, propugnaba una visión que asemejaba el hombre a un autómata, reducía sus pensamientos, sus sentimientos, sus valores y su vida espiritual a un juego mecánico de ideas, o más bien de imágenes sensibles, regidas por las leyes de la asociación, de la misma manera que los átomos se rigen por la ley de la gravitación. Chevalier, que sostiene que Spencer había propuesto la fórmula evolucionista antes que Darwin la hubiese comprobado sobre los hechos, afirma que ni el empirismo de Mill, ni el evolucionismo de Spencer, serían para Bergson planteamientos que fuesen hasta el fondo de la realidad. En la biografía de Chevalier notamos un interés por hacer constar la existencia de un movimiento, que se desarrollaría paralelamente al idealista, con un trasfondo de carácter espiritual, que dominaría la Francia de finales de siglo XIX y cuyos representantes más destacados serían, además de Bergson, Maine de Biran y Ravaïsson. Se trataría, como explica Chevalier en el primer capítulo de su *Bergson*, de una experiencia que se opone al idealismo crítico, que pretende sustituir el idealismo materialista por un realismo espiritualista.⁶⁶

teórica, pues no quiere especular sobre ideas, sino sobre hechos. Apoya esta afirmación en los cinco años que empleó Bergson en estudiar tratados médicos sobre la afasia cuando preparaba *Matière et mémoire*. Benrubi, *Bergson*, pp. 15-16.

⁶⁴ Chevalier, *Conversaciones...*, p. 121. Con el manuscrito de sus lecciones, corregido por Bergson, Chevalier publicó en 1926 *Bergson*.

⁶⁵ John Stuart Mill (1806-1873) fue un economista inglés que también destacó por sus trabajos en el campo de la lógica y de la filosofía. En obra *System of Logic* resucita la tesis fundamental de Locke de que todo conocimiento humano viene de una experiencia positiva.

⁶⁶ Chevalier, *Bergson*, pp. 1-34.

Martins afirma que Maine de Biran sería para Bergson el camino por donde definitivamente debía caminar la metafísica. Bergson habría tomado de la experiencia de Maine de Biran la idea de que el espíritu humano podía percibir lo absoluto y hacerlo objeto de sus especulaciones, y percibir la realidad "en sí". La realidad kantiana se circunscribía a los fenómenos y era inaccesible a las especulaciones del intelecto humano. Cfr. Martins, Diamantino, *Bergson, la intuición como método en la metafísica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filosofía "Luis Vives", Madrid, 1943, p. 17.

Al hablar de su relación con William James⁶⁷ –uno de aquellos sociólogos, de la Universidad de Harvard, que aplicarían las ideas de Darwin al estudio del comportamiento de las comunidades humanas–, Bergson propone tres consideraciones que serían fundamentales en sus reflexiones personales: la toma de conciencia de la duración –algo que achaca a la lectura de Spencer, que en esos años, dice Bergson, dominaba la filosofía–, una reflexión sobre la naturaleza y el mecanismo de la evolución, y la consideración de las paradojas de Zenón de Elea sobre el movimiento. Bergson hace notar que en *Matière et mémoire*, libro por el cual había sido felicitado por James, había llegado, por caminos distintos, a resultados comparables a las conclusiones de los estudios de James sobre la emoción y el esfuerzo. Las tesis de James influirían, cuenta el mismo Bergson, en sus investigaciones, pues le ayudaría a tener en cuenta aquello que llama “vida interior”, dejando de lado el desprecio que profesaba por todo aquello que no era ciencia. Asimismo, Bergson cree haber ofrecido a James, a través de *Matière et mémoire*, un método el cual, años más tarde, James calificaría, en una carta entusiasta, de revolución copernicana.⁶⁸

El trabajo de Bergson se vería gratificado por las investigaciones de James. Entre Bergson y James sucedería algo similar a lo que hacía medio siglo antes

⁶⁷ William James (1842- 1910) fue médico, fisiólogo, filósofo y, sobre todo, psicólogo. A los 21 años, después de fracasar en sus estudios de química, se decide por la medicina. Dos años más tarde interrumpe sus estudios para acompañar a Louis Agassiz (1807-1873) –naturalista suizo que se opuso a la teoría de la evolución de Darwin convirtiéndose en uno de los principales defensores del fijismo en Estados Unidos; algunos de sus trabajos son citados por Darwin en *The Origin of Species*–en un viaje de carácter científico a Brasil. Decide después estudiar filosofía e inicia varios cursos en Leipzig, Berlin y Heidelberg, pero reconoce que su formación en matemáticas, historia de la metafísica y lógica es insuficiente para comprender la filosofía. Vuelve a Cambridge y obtiene el título de Doctor en Medicina. En 1872 es nombrado instructor de filosofía en Harvard, y en 1876, precediendo a Wundt, organiza un laboratorio de psicología en esta universidad. En 1890 publica *Principles of psychology*. En este tratado afirma que la psicología es una ciencia natural, pues la actividad psíquica es una función del cerebro. James distinguió los contenidos psíquicos de las funciones psíquicas, llamándolos “estados sustantivos” –fácilmente observables y muy sólidos– y “estados transitivos” –a menudo de carácter fugaz, son fenómenos intrínsecamente dinámicos que se expresan en el lenguaje empírico con verbos transitivos–. En su teoría sobre la afectividad, conocida como “teoría de James-Lange”, al compartirlo con el fisiólogo C. Lange que había reducido la emoción a su expresión fisiológica, James transforma el esquema clásico percepción-emoción-estados corporales, en percepción-estados corporales-emoción. En 1898 publica *Philosophical conceptions and practical results*, escrito filosófico en el que postula una ciencia práctica que nos permita explicar con facilidad un conjunto de fenómenos. James transforma la frase de Hegel “todo lo que es real es racional” en “todo lo que es real es práctico”.

Watson opina que James era uno de los seis grandes filósofos vivos a finales de siglo; Bergson, Croce, Husserl, Nietzsche y Russell completarían la lista. James era, según Watson, un darwinista convencido para el cual la evolución era, en esencia, un acercamiento práctico al universo; en esto consiste precisamente la adaptación, lo que da lugar a las especies. Con su trabajo actualizó e hizo popular el pragmatismo; su intención era desarrollar una filosofía asequible a cualquier persona, al margen de dogmas idealistas y sujeta a las rigurosas corrientes empíricas que habían surgido en el ámbito de las ciencias físicas. Watson, *Historia intelectual...*, pp. 80, 89 y 91.

⁶⁸ Chevalier, *Conversaciones...*, pp. 298-299 y 309-310.

había pasado entre Darwin y Wallace. Bergson afirma que las mismas ideas germinaron espontáneamente en James y en él; llegaron al mismo tiempo, sin conocerse, y por caminos completamente diferentes, a la misma concepción fundamental de la vida del espíritu y de la corriente de la conciencia. Incluso después de haberse conocido, ocurriría con frecuencia que se cruzaran cartas entre ellos en las que ambos expresaban simultáneamente los mismos pensamientos. Bergson admiraba el trabajo de James como psicólogo, y sugiere que lo que James encontró como novedad en sus libros fue el medio de denunciar la insuficiencia del empirismo puro de un Berkeley y de un Hume, para quienes las cosas son sólo tal y como se nos aparecen.⁶⁹

La difusión del bergsonismo

L'Évolution créatrice, afirma Watson, tuvo un éxito arrollador. Watson asegura que fue ésta la obra que haría a Bergson merecedor de un reconocimiento internacional que incluso traspasó las fronteras de lo académico. El libro se tradujo enseguida al inglés, al alemán y al ruso, y las clases semanales de Bergson en el Collège de France se convertirían en un acontecimiento social de moda, que no sólo atraería a la élite de París, sino a todo el mundo. La idea central de Bergson, continúa Watson, se fundamentaba en que el tiempo es algo real, a la vez que afirmaba que el futuro no existía. Aserción que produjo una gran polémica ya que en 1907, los partidarios del determinismo científico defendían, respaldados por los descubrimientos recientes, que la vida no era más que el despliegue de una secuencia de acontecimientos predeterminada, considerando el futuro como la parte de esa secuencia que todavía no se ha utilizado. Su tiempo real, no el de la física –una larga franja de segmentos casi idénticos–, puesto que necesitaba de la memoria, tendría que ser psicológico. Esta afirmación es la que suscitaría las objeciones del Santo Oficio, y en junio de 1914 incluiría sus obras en el *Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum*⁷⁰, cuando *L'Évolution créatrice* ya había alcanzado trece ediciones en francés. De aquí se seguiría, en opinión de Bergson, que la evolución del universo, en la medida en que puede ser conocida, es también un proceso psicológico; la evolución, lejos de ser una verdad externa del mundo, constituiría una intención de la mente.⁷¹ Bergson

⁶⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 45. Bergson lamentaría que James hubiese abandonado la psicología por la metafísica.

⁷⁰ Un argumento que el revisor de la obra consideró básico es que, en su opinión, "el libro es un esfuerzo del pensamiento ateo para explicar la génesis del mundo, el misterio del universo, y especialmente del hombre, sin un Dios poderoso y sabio, creador, ordenador y gobernador de las cosas. Dios es un resultado de la ignorancia. La ciencia demuestra que la Naturaleza se basta a sí misma, porque actúa por sí misma. Éste es el tema de Bergson". Janssens, L., *Dictamen sobre L'Évolution créatrice*, en archivo de la Congregación para la Doctrina de la Fe, Índice, Protocolli 1914-1917, fol. 93, p. 1.

⁷¹ Cfr., Watson, *Historia intelectual...*, pp. 80-81.

afirma que "la evolución debe, pues, implicar en todo momento una interpretación psicológica que, desde nuestro punto de vista, es su mejor explicación, aunque esa explicación sólo tiene valor, e incluso sólo tiene significado, en sentido retroactivo".⁷²

L'Évolution créatrice es, según Chevalier, un trabajo de difícil interpretación si no tenemos en cuenta los escritos anteriores de Bergson, *Matière et mémoire*, donde descubre el mundo del alma y *Essai sur les données immédiates de la conscience*, donde aborda el problema de la libertad. Aunque *L'Évolution créatrice* tuvo sus detractores –aquellos que la consideraban sólo como un bonito poema o que la relegaban al concepto bergsoniano de *élan vital*–, fue bien acogida –Chevalier cita un artículo de Johnstone titulado *The philosophy of biology*, publicado en Cambridge en 1914– por un cierto número de biólogos, sobretodo americanos e ingleses, que utilizaron sus postulados.⁷³

Chevalier afirma que *L'Évolution créatrice* es un gran libro; ésta sería, de entre las obras de Bergson, la que le daría reputación tanto en Europa como en Estados Unidos. Chevalier añade, a renglón seguido, las palabras de una carta de William James, fechada el 13 de junio de 1907 y dirigida a Ferdinand Canning Scott Schiller, en la que manifiesta su entusiasmo tras haber leído *L'Évolution créatrice*, pues afirma que esta obra supondrá el entramado de una nueva era en la historia de la filosofía. Ese mismo día, James también se dirigiría a Bergson con palabras semejantes, recordándole lo difícil que sería para sus contemporáneos asimilar su trabajo. Otra razón de la profunda incomprendición que sufriría Bergson fue, según Chevalier, la inclusión en el *Index* de *L'Évolution créatrice*, junto con los dos trabajos anteriores. Este libro significaría, según Chevalier, un revulsivo espiritual hacia todas aquellas inteligencias alejadas de todo alimento espiritual y nutridas de conceptos vacíos y de materialidad; para éstos *Matière et Mémoire* habría descubierto el mundo del alma y *L'Évolution créatrice* les habría devuelto el sentimiento de la presencia de Dios.⁷⁴

Bergson recibiría con gran satisfacción la noticia por los comentarios favorables que le llegaban desde El Vaticano sobre su última obra, *Les Deux sources de la morale et de la religion*. Cfr., Chevalier, *Conversaciones...*, pp. 233-234. Chevalier destaca que este libro despertó en todos los ambientes, y en particular entre los círculos católicos, un interés considerable, que se explicaría no sólo por el valor y la fuerza intrínseca de los escritos de Bergson, sino también por la luz que proyecta sobre el resto de su obra y sobre el desarrollo de su pensamiento. Bergson, aunque no llegaría a convertirse, al final de su vida se sentiría plenamente católico, afirmando que el catolicismo es la culminación del judaísmo. Ibid., pp. 316-332.

⁷² EC, p. 538, 52. En otro lugar Bergson dice: "Si nuestra hipótesis tiene fundamento, si las causas esenciales que actúan a lo largo de esos caminos diversos son de naturaleza psicológica, deben conservar algo común a pesar de la divergencia de sus efectos...". Ibid., p. 540, 54.

⁷³ Cfr. Chevalier, *Bergson*, pp. 192-194.

⁷⁴ Cfr. Ibid., p. 191. Chevalier destaca, de la misma carta, las siguientes expresiones de James: "todo me parece palidecer ante esta aparición divina" y "un verdadero milagro en la historia de la filosofía".

Bergson, aunque reconoce las críticas que recibió por parte del racionalismo francés –Le Dantec fue el más hostil–, sabía que el enunciado de la tesis del impulso vital que había postulado en su libro fue bien acogido y utilizado por biólogos ingleses y americanos, aunque hubiese emprendido sus trabajos con ciertas dudas –lo hemos anotado al hablar del primer capítulo– respecto al transformismo.⁷⁵ *L'Évolution créatrice* tenía unos seguidores incondicionales: eran aquellos que estaban convencidos de que Bergson había demostrado que la propia razón no es más que un aspecto de la vida, y no el juez primordial de todo.⁷⁶

Una buena parte de las consideraciones que hace Bergson en *L'Évolution créatrice* son de carácter científico; sus postulados influirían en las hipótesis de trabajo de biólogos e investigadores que pretendían estudiar diversos aspectos de la vida. Peter Bowler sostiene que algunos de los análisis bergsonianos son certeros y aplicables a diversas interpretaciones actuales de la evolución: por ejemplo, su denuncia de la insuficiencia de apelar al azar como máxima ley de la evolución, la necesidad de explicar debidamente la herencia de los caracteres, la crítica de las variaciones accidentales producidas por causas externas, la defensa de las macromutaciones, etc. Algunos mecanismos de la evolución se han podido explicar debidamente sólo a raíz de las investigaciones en el campo de la genética, como sería el código genético, aunque curiosamente, prosigue Bowler, la interpretación ideológica y filosófica apenas haya variado desde la época bergsoniana hasta la actualidad. Bowler recuerda también que las críticas al darwinismo se formularon ya cuando éste surgió, y el posterior desarrollo de las ciencias biológicas las ha reafirmado.⁷⁷

La obra de Darwin quedaba limitada al ámbito de las ciencias de la naturaleza. Bergson, además de hacer las correcciones científicas que creía oportunas a los axiomas darwinistas y a otras teorías evolucionistas –también criticó las tesis lamarckianas–, abriría las puertas al método evolucionista para el análisis de cualquier materia. El mismo Bergson, en *Durée et simultanéité*, aplicaría su método para denunciar la tentativa de reducir el tiempo a una medida, tal como formula Einstein en la teoría restringida de la relatividad. Bergson opinaría que las conclusiones de Einstein no hacen más que confundir el significado con el símbolo, el tiempo real con el tiempo ficticio; es decir, aquello que es susceptible de ser medido con la medida, y el tiempo que no es reducible, como el espacio, a lo aritmético.⁷⁸

⁷⁵ Cfr. Chevalier, *Conversaciones...*, p. 98.

⁷⁶ Cfr. Watson, *Historia intelectual...*, p. 82.

⁷⁷ Cfr. Bowler, Peter, *El eclipse del darwinismo*, Editorial Labor Universitaria, Barcelona, 1985.

⁷⁸ Cfr. Chevalier, *Bergson*, p. 134.

“Analyse et intuition”⁷⁹

Seguidamente, como ya habíamos anunciado más arriba, nuestra reflexión intentará aproximarse al concepto bergsoniano de *intuición* a través de un ensayo y dos conferencias publicados en *La Pensée et le mouvant*. Bergson, en “Introduction à la métaphysique” afirma que “los filósofos coinciden, a pesar de sus divergencias aparentes, en señalar dos maneras radicalmente distintas de conocer una cosa: la primera implica que se dan vueltas alrededor de esa cosa; la segunda que se entra en ella. La primera depende del punto de vista donde uno se coloque y de los símbolos con que se exprese. La segunda no se toma de ningún punto de vista y no se apoya sobre ningún símbolo. Se dirá del primer conocimiento que se detiene en *lo relativo*; del segundo, cuando sea posible, que llega a *lo absoluto*”.⁸⁰

Conocer una cosa absolutamente es, para Bergson, conocerla desde dentro en sí misma, como simple; conocerla relativamente, es conocerla desde fuera, en función de otra cosa, como compuesta. En este sentido, absoluto será sinónimo de perfección, porque es un conocimiento de lo que realmente es. Este absoluto se identificará con lo infinito. Una percepción simple de un movimiento, sólo se consigue desde dentro del objeto; visto desde fuera, ese movimiento se convierte en una operación compleja y sin fin. Lo que es capaz al mismo tiempo de una aprehensión indivisible y de una enumeración interminable es, afirma Bergson, por definición misma, un infinito. Un absoluto, una totalidad, no puede ser dada sino en una intuición, mientras que todo lo demás surge del análisis.⁸¹

Para Bergson intuición significa, en primer lugar, conciencia, pero conciencia inmediata, visión que apenas se distingue del objeto visto, conocimiento que es contacto e incluso coincidencia. El término intuición se aplicaría entonces a todo conocimiento inmediato de lo individual: “llamamos aquí intuición a la

⁷⁹ Título del primer epígrafe de “Introduction à la métaphysique”.

⁸⁰ IM, pp. 1393, 177-178.

⁸¹ Cfr. Ibid., pp. 1394-1395, 178-181. “Sea –por ejemplo– el movimiento de un objeto en el espacio. Lo percibo de manera diferente según el punto de vista, móvil o inmóvil, desde donde lo miro. Lo expreso de manera diferente, según el sistema de ejes o de puntos de referencia con los cuales lo relaciono, es decir, según los símbolos por los cuales lo traduzco. Y lo llamo *relativo* por esta doble razón: en uno y en otro caso me coloco fuera del objeto mismo. Cuando hablo de un movimiento absoluto, atribuyo al móvil un interior y como estados del alma, simpatizo por esto con los estados y me meto en ellos por un esfuerzo de imaginación. Pero entonces, según el objeto sea móvil o inmóvil, según que adopte uno u otro movimiento, no experimentaré la misma cosa. Y lo que yo experimente no dependerá ni del punto de vista que pueda adoptar sobre el objeto, pues estaré en el objeto mismo, ni de los símbolos por los cuales pueda traducirlo, puesto que habré renunciado a toda traducción para poseer el original. En breve, el movimiento no será captado desde fuera y, en cierta medida, desde mí, sino desde dentro, en él, en sí. Yo tendré entonces un absoluto”. Ibid., pp. 1393-1394, 178.

simpatía intelectual por la cual se transporta al interior de un objeto para coincidir con aquello que tiene de único y en consecuencia de inexpresable".⁸²

En cambio, el análisis, dirá Bergson, es "la operación que reduce el objeto a elementos ya conocidos, es decir, comunes a varios objetos. Analizar consiste en expresar una cosa en función de lo que no es".⁸³ Todo análisis supone una traducción, un desarrollo en símbolos, una representación tomada desde puntos de vista sucesivos que, por numerosos que éstos sean, siempre supondrá una representación incompleta, modificando continuamente dichos símbolos para perfeccionar la traducción también siempre imperfecta. Mientras la intuición es un acto simple, el análisis se prolonga hasta el infinito. La ciencia analiza, es decir, se detiene en las partes, en aquellas formas que son susceptibles de ser comparadas con otras formas. Estudia el funcionamiento de la vida,⁸⁴ pero no puede colocarse en la vida misma.

⁸² Ibid., p. 1395, 181.

Algunas de estas expresiones nos remiten a la teoría del conocimiento de George Berkeley (1685-1753). Bergson, en la conferencia de Bologna a la que nos referiremos en el epígrafe siguiente, hace una amplia mención a la obra de este filósofo, pues la usa como ejemplo del proceso que se debería seguir para llegar hasta esa idea simple de su pensamiento, a la simplicidad de su intuición original, partiendo de la complejidad de todo el material disponible.

Berkeley argumentaba en su teoría del conocimiento –el *inmaterialismo*– que el hombre no posee la facultad de formar ideas abstractas; las ideas son siempre particulares. Sólo podemos representarnos las ideas de las cosas particulares, componerlas y dividirlas de diversas maneras, pero no podemos concebir una idea abstracta, ya que no podemos concebir separadamente cualidades cuya existencia separada es imposible. Una idea es general cuando se la toma para representar todas las demás ideas particulares de la misma clase y ocupar su lugar, cuando es empleada como signo, no cuando es abstracta. El sustrato de las cualidades sensibles, aquello que los filósofos llaman materia no es más que una idea abstracta. Los únicos objetos inmediatamente dados al espíritu son las ideas, ya impresas actualmente en los sentidos, ya percibidas por reflexión, ya recordadas por la memoria, ya construidas por la imaginación; las cualidades sensibles son subjetivas y los cuerpos se reducen a las cualidades sensibles que percibimos. Para Berkeley, las ideas sólo pueden existir en el sujeto que las percibe. Así como la existencia de una idea consiste en ser percibida, así también la existencia del espíritu consiste en percibir las ideas, es decir, en pensar. Pero propiamente hablando, no podemos tener idea de nuestro espíritu, pues no es un objeto sensible. No obstante, tenemos una noción de él, una "intuición intelectual". ¿Cómo justificar la existencia de Dios? Berkeley sostiene que Dios es la causa de nuestras sensaciones. El mundo sensible es creado constantemente por Dios en nuestro espíritu. Berkeley afirmará que pensar que un cuerpo existe sin ser pensado es una contradicción manifiesta. Este filósofo no niega la existencia de los cuerpos en cuanto grupos de cualidades sensibles, como objetos, como fenómenos; pero niega toda sustancia material dotada de una existencia absoluta, es decir aquello sobre lo cual recaerían los accidentes, según la noción aristotélica de sustancia. Los cuerpos existen, y su existencia consiste en ser percibidos. Los cuerpos, para Berkeley, son conocidos inmediatamente y sin temor de error, tal como son.

Kant distingue el idealismo de Berkeley que niega la existencia de las cosas fuera de nosotros, del idealismo problemático cartesiano que pone fuera de duda la existencia de las cosas, y del idealismo trascendental kantiano que distingue las cosas en sí de los fenómenos, limitando la posibilidad del conocimiento a los fenómenos, pero que demuestra la realidad de los cuerpos como fenómenos en el espacio.

⁸³ IM, pp. 1395-1396, 181.

⁸⁴ Chevalier recuerda las siguientes afirmaciones de Bergson: "Cuando un verdadero sabio, un sabio creador, que no repite la ciencia sino que la hace, cuando un biólogo genial trata de

Bergson dará el nombre de “metafísica” a aquella ciencia que pueda poseer absolutamente una realidad en lugar de conocerla relativamente, a aquella ciencia que sea capaz de captar la realidad fuera de toda expresión, traducción o repetición simbólica.⁸⁵

“L’Intuition philosophique”⁸⁶

En este texto, Bergson, reflexiona sobre el trabajo del filósofo; su noción de intuición, como veremos, está muy ligada a la posibilidad de construir una metafísica que tenga conciencia plena de su función y destino. La observación de un sistema filosófico es el punto de partida que Bergson usa para defender la tesis de que hay algo de espontáneo en el pensamiento filosófico. El filósofo es capaz de observar un sistema filosófico, contemplar el orden en su complicación, e incluso se complace en decir que sabe de dónde proceden sus materiales y cómo ha sido construido. En los problemas que el filósofo se ha planteado reconocería las cuestiones que se agitaban en torno suyo, y en las soluciones que ha dado encontraría los elementos de filosofías anteriores o contemporáneas. El filósofo realiza un trabajo de investigación en las fuentes, calcula influencias, extrae semejanzas: realiza una síntesis más o menos original de las ideas con que el filósofo estudiado convivió. Es entonces, cuando en el trabajo de introspección de un sistema filosófico se ve disminuir su complicación y reunir todas las partes en un solo punto, al que aparentemente el filósofo podría acercarse cada vez más, aunque sin poder alcanzarlo totalmente: se trataría de un punto extraordinariamente simple. Esta creciente simplicidad le aproximaría, según Bergson, a la intuición original del constructor de ese sistema.⁸⁷

Bergson restringe el término intuición a un tipo de conocimiento propio del filósofo, distinto del conocimiento científico. Además, Bergson ha necesitado

describirnos el funcionamiento de la vida, nos la explica por lo que ya conocemos, es decir, por movimientos de la materia. Pero cuando, a fuerza de manipular la vida, este sabio adquirió un conocimiento interior de su objeto, el ser vivo, percibe desde su interior, como dice Claude Bernard, *la idea creadora*. El que estudia la vida desde fuera, en función de lo ya conocido, no tiene de ella más que un conocimiento relativo; aquél, en cambio, tiene de la vida un conocimiento absoluto. El uno ve órganos, funciones, combinaciones, yuxtaposiciones de células; el otro aprehende la vida, como algo infinitamente simple, como un gesto o como un impulso. El uno la reduce a algo muy distinto a ella misma; el otro la aprehende en sí misma”. Chevalier, *Conversaciones...*, pp. 26-27.

⁸⁵ Cfr. IM, pp. 1395-1396, 181-182.

⁸⁶ En este epígrafe nos remitiremos a una conferencia que, con el título “L’Intuition philosophique”, pronunció Bergson el 10 de abril de 1911, ante el 4º Congreso Internacional de Filosofía, celebrado en Bologna. Esta conferencia queda recogida en *La Pensée et le mouvant*. PM, pp. 1345-1365, 117-142.

⁸⁷ Cfr. Ibid., pp. 1345-1347, 117-119. “Toda la complejidad de su doctrina, que iría hasta el infinito, no es, pues, sino la incommensurabilidad entre su intuición simple y los medios de que dispone para expresarla”.

de una dualidad de conceptos, aparentemente opuestos, simplicidad-complejidad, para introducir la noción de intuición.⁸⁸ Lo complejo es, en realidad, las distintas vistas que nuestra inteligencia es capaz de tomar sobre la simplicidad.⁸⁹

La intuición es una tendencia. Bergson usa la expresión "creciente aproximación" a la simplicidad de su intuición original.⁹⁰ La intuición tiene un poder de negación, de prohibición. La intuición se comporta a menudo, opina Bergson, en materia especulativa, como una guía que, teniendo una referencia en la experiencia, rechaza ciertas cosas y encauza hacia el camino acertado. La intuición no recomponer con fragmentos de ideas de una filosofía, ni ve un sistema filosófico como un momento de cierta evolución, sino que tiene un contacto íntimo por el cual se instala en la misma evolución: "tal contacto ha proporcionado un impulso y tal impulso un movimiento".⁹¹

Bergson afirma que el método que describe indica una dirección a seguir para aproximarse a la intuición de otros filósofos, y utiliza un ejemplo: la intuición de Berkeley. Bergson, en 1933, ante una pregunta formulada por Chevalier, precisa que no pretendió remontar de los textos de Berkeley a la intuición de Berkeley, pues, como ya había afirmado en el primer epígrafe de "Introduction à la métaphysique", es imposible remontarse a una intuición que no se ha tenido. Al analizar otros filósofos, Bergson dice que "estamos obligados a detenernos en la *imagen*, es decir, en una aproximación *intelectual* de la intuición que han tenido. Para ir hasta la intuición de Berkeley, sería preciso ser Berkeley mismo".⁹²

Según sostiene Bergson, la ciencia experimental, es decir, el conocimiento científico, alcanza sólo las formas estables de la evolución, pero el movimiento, la evolución misma, escapa a los procedimientos científicos. La

⁸⁸ En esta comunicación de Bologna, Bergson menciona las lecciones que en el Collège de France ha impartido sobre Berkeley y sobre Spinoza, y en particular sobre la noción de intuición en estos dos filósofos. Bergson se aproxima a la noción spinoziana de intuición diciendo que "es el sentimiento de una coincidencia entre el acto por el que nuestro espíritu conoce perfectamente la verdad y la operación por la que Dios la engendra". *Ibid.*, p. 1351, 124. Años más tarde Bergson, respondiendo a una pregunta de Chevalier, dirá al respecto que "nada más sorprendente que el contraste entre el sistema muy complicado de Spinoza y la intuición simple que él expresa. Esta intuición en su fondo es verdadera, pero no es ni completa, ni pura, y no es pura porque no es completa". Chevalier, *Conversaciones...*, p. 85.

⁸⁹ La idea bergsoniana de intuición nos recuerda la función del filósofo gobernante que defiende Platón en la alegoría de la caverna. Platón describía en esta narración de la *República*, los distintos grados de la realidad, desde las sombras de las imágenes, reflejadas en la pared de la caverna, hasta el sol. Estos grados representarían también los diversos grados de conocimiento, desde la vida de los prisioneros, basada en apariencias, hasta la visión del sol. Para ello el filósofo, un hombre que conseguía liberarse de las cadenas que le aprisionan –liberación del cuerpo y de los sentidos– podría liberar a los demás prisioneros y mostrarles la verdad y su error.

⁹⁰ PM, p. 1347, 119.

⁹¹ Cfr. *Ibid.* pp. 1347-1350, 119-123.

⁹² Chevalier, *Conversaciones...*, p. 263.

inteligencia opera sobre un intervalo estable de la realidad; su objeto propio es la materia. La inteligencia tiene como función principal representarse estados y cosas; sustituye la continuidad por la discontinuidad, la duración por la extensión. Pero la inteligencia deja escapar de la realidad aquello que es su misma esencia: el movimiento. Y el movimiento no se puede reconstruir yuxtaponiendo elementos inmóviles, no es la suma de momentos estables. La inteligencia científica tiende a buscar un resultado, o, más generalmente, a determinar las condiciones que han de darse para que un cierto fenómeno se produzca, va de una composición de cosas a una recomposición, de una simultaneidad a otra. La ciencia, "con métodos destinados a captar lo hecho, no podría, en general, entrar en lo que se está haciendo, seguir a lo móvil, enfrentar el devenir, que es la vida de las cosas".⁹³

Ahora bien, Bergson defiende que hay otro tipo de conocimiento que no está limitado por la materia: la reflexión filosófica. El trabajo del filósofo no va nunca en la misma dirección de la ciencia, no pretende sintetizar los resultados de la multiplicidad de ciencias particulares, de la diversidad y complejidad de sus métodos y de la masa enorme de hechos que la ciencia registra. La filosofía no comienza donde la certeza científica termina.⁹⁴ "Hacer de la filosofía un conjunto de generalidades que sobrepase la generalización científica, es querer que el filósofo se contente con lo plausible y que la probabilidad le baste".⁹⁵

Entre conocimiento científico y reflexión filosófica existiría una diferencia de naturaleza. ¿Qué es lo que relaciona estos dos tipos de conocimiento? Como veremos más adelante, se trata de dos tendencias que al principio se compenetraban, pero que al evolucionar se separaron ya que eran incompatibles. El impulso vital, además de construir la inteligencia, un sistema nervioso centralizado, distinto del instinto o sistema nervioso descentralizado, se actualizará en dos vías divergentes: en la bifurcación, una de estas vías tendería hacia una exteriorización y dominio de la materia, el campo de actuación propio de la ciencia; y otra vía tendería a la conversión y comprensión de la vida. A esta última tendencia Bergson la llamaría "intuición".⁹⁶

⁹³ Cfr. PM, p. 1362, 138.

⁹⁴ Cfr. Ibid., pp. 1359-1360, 134-136.

⁹⁵ Ibid., p. 1360, 136.

⁹⁶ En sus conversaciones con Chevalier, Bergson distingue las funciones de la inteligencia y de la intuición. "Pero preferiría denominarla "supraintelectual" –Bergson se refiere a la intuición-, porque he creído oportuno restringir el sentido de la palabra "inteligencia" y reservar este nombre para el conjunto de las facultades discursivas del espíritu, originalmente destinadas a pensar la materia. La intuición tiene por objeto el espíritu". Chevalier, *Conversaciones...*, p. 54.

"(...) A partir de *L'Evolution créatrice* (...) llamé intuición, a falta de una palabra mejor, a la función propia del espíritu, e inteligencia al acto de comprender, que supone siempre un análisis, procedimientos discursivos". Ibid., p. 169.

La explicación que da Bergson es la siguiente: "No habría lugar para dos maneras de conocer: filosofía y ciencia, si la experiencia no se nos presentase bajo dos aspectos distintos: por un lado, en forma de hechos que se yuxtaponen a hechos, que casi se repiten, que casi se miden y que se despliegan en sentido de multiplicidad distinta y de espacialidad, y por otro en forma de cierta penetración recíproca que es pura duración, refractaria a la ley y a la medida. En ambos casos, experiencia significa conciencia, pero, en el primero, la conciencia se expande hacia fuera y se exterioriza por la relación a sí misma en la precisa medida en que apercibe cosas externas entre sí; en el segundo la conciencia vuelve a entrar en sí, se recobra y se profundiza".⁹⁷

Cuando habla de la intuición, Bergson también debe hablar de su noción del tiempo, de la duración. La ciencia, afirma Bergson, tiende a "tomar las cosas en un tiempo pulverizado en que un instante sin duración sucede a un instante que tampoco dura; el movimiento es aquí una serie de posiciones, el cambio una serie de cualidades, el devenir general una serie de estados".⁹⁸

Bergson precisa la diferencia que hay entre la intuición y la filosofía. "Descendemos, pues, al interior de nosotros mismos; cuanto más profundo sea el punto que hayamos tocado, más fuerte será el impulso que nos devolverá a la superficie. La intuición filosófica es este contacto, la filosofía es este impulso".⁹⁹ Vuelve a distinguir estas dos nociones diciendo que "la intuición comporta muchos grados de intensidad y la filosofía muchos de profundidad; pero el espíritu que llegue a la duración real, vivirá ya de la vida intuitiva y su conocimiento de las cosas será ya filosofía; en vez de una discontinuidad de momentos que se sustituyen en un tiempo infinitamente dividido, apercibirá la fluidez continua del tiempo real que se desliza indivisiblemente; (...) captará un solo y mismo cambio que va siempre prolongándose, como en una melodía en que todo es devenir, y donde éste, aun siendo sustancial, no necesita soporte".¹⁰⁰ Bergson entiende la intuición como parte de un primer momento, de penetración en la realidad; la duración sería el segundo momento, instalarse en la realidad, en la movilidad.

Queremos destacar la última frase de Bergson de esta conferencia: "resultaría así complementaria de la ciencia –Bergson se refiere a la filosofía– tanto en la práctica como en la especulación; la ciencia nos proporciona bienestar y

"Digo "inteligencia" refiriéndome a las facultades discursivas, e "intuición" señalando la función superior del pensamiento. Pero no veo ningún inconveniente en que se llame "razón al conjunto de las dos funciones, con predominio de la segunda". Ibid., p. 202.

"(...) No hago más que restaurar, con el nombre de *intuición*, la verdadera *inteligencia*, que no es la que discurre, sino la que ve". Ibid., p. 265.

⁹⁷ PM, pp. 1361, 136-137.

⁹⁸ Ibid., p. 1363, 140.

⁹⁹ Ibid., p. 1361, 137.

¹⁰⁰ Ibid., pp. 1363-1364, 140-141.

placer mediante sus aplicaciones a la comodidad de nuestra existencia, pero esta filosofía nos daría gozo".¹⁰¹ Ya hemos apuntado más arriba que conocimiento intuitivo y conocimiento científico responden a dos tendencias divergentes que se bifurcan porque no pueden evolucionar juntas. Ahora, Bergson introduce la idea de complementariedad entre estas dos tendencias, es decir, las cualidades de la filosofía perfeccionarían la ciencia, y viceversa.¹⁰²

"La Perception du changement".¹⁰³ Perception et conception

Chevalier, en una breve síntesis de los apuntes que conserva del curso que Bergson impartió sobre la idea de tiempo en el Collège de France en 1902-1903, recuerda que éste afirmaba que "los conceptos mismos se dan de ordinario por parejas y representan los dos contrarios. De ahí una tesis y una antítesis que intentamos reconciliar vanamente por medio de la lógica. (...) Éste era el procedimiento habitual de la inteligencia y la razón de su fracaso. (...) La inteligencia tiene recursos para despertar la facultad de concebir y la de percibir, para encontrar de nuevo, tras los conceptos antagónicos y complementarios, la intuición que los sostiene; tras los signos del objeto, el objeto mismo que ella percibe; y pasaremos inmediata y naturalmente de ahí a los conceptos contrarios, tesis y antítesis, de los que alcanzaremos a aprehender entonces, a un mismo tiempo, cómo se oponen y cómo se concilian".¹⁰⁴

En esta conferencia Bergson utiliza una dualidad de términos, percibir y concebir, que le sirve para aproximarse a la explicación de su noción de intuición. El cambio, la realidad misma de las cosas, punto de partida que para Bergson no está sujeto a debate, sería, de ordinario, difícil de percibir. Concebir supone un acto complejo al cual nos resignamos cuando la percepción, un acto simple, no es posible. Nuestro razonamiento estaría hecho para llenar los vacíos de la percepción o para extender su alcance. Bergson asegura que "una concepción no vale más que las percepciones eventuales que representa", y el acto simple que supone una percepción siempre tendrá prioridad ante cualquier concepción o razonamiento construido sobre un hecho. Conocer las cosas de esta manera, intuitivamente, supondría

¹⁰¹ Ibid., p. 1365.

¹⁰² Bergson opina que la filosofía debe "modelar" la ciencia; su trabajo consiste en dividir partiendo de la unidad, mientras que la ciencia tiende a buscar un resultado desde una multiplicidad de hechos. Bergson afirma que "el trabajo por el que la filosofía parece asimilarse a los resultados de la ciencia positiva, así como la operación por la que una filosofía parece reunir en sí los fragmentos de las filosofías anteriores, no es una síntesis, sino un análisis". Ibid., p. 1362.

¹⁰³ Conferencias pronunciadas en la Universidad Oxford el 26 y 27 de mayo de 1911. PM, pp. 1365-1392, 143-176.

¹⁰⁴ Cfr. Chevalier, *Conversaciones...*, pp. 27-28.

una perfección inalcanzable a un conocimiento que necesitara pasar por el razonamiento, la abstracción o la generalización.¹⁰⁵

Una segunda consideración que conviene tener en cuenta, derivada de lo anterior, es que nuestras facultades de concepción y de razonamiento constatan la insuficiencia de nuestras facultades de percepción; así nació, según Bergson, la filosofía. Todas las filosofías, tanto los antiguos –a partir de la escuela de Elea– como los modernos, estarían de acuerdo en ver en la filosofía una sustitución del percepto por el concepto.¹⁰⁶

De ello se seguiría que habría tantas filosofías diferentes cuantos pensadores se encuentren. La inteligencia combina, separa, yuxtapone, arregla, divide; pero no crea, pues le falta la materia que sólo puede venirle de los sentidos y de la conciencia. La filosofía operará sobre una percepción determinada: la ciencia habría tomado para sí todo lo que es indiscutiblemente común a las cosas, la cantidad, y para la filosofía sólo quedaría el dominio de la cualidad. Surgen así filosofías antagónicas, en las que cada una pone de relieve alguna cosa que la otra ha pasado por alto. Semejante método, en lugar de extender y completar una percepción, se dirige hacia una multitud de percepciones.¹⁰⁷

Bergson afirma frecuentemente que con su método aporta algo nuevo. ¿Qué es lo que no habían sabido ver los filósofos hasta ahora? Bergson constata que la filosofía griega, animada por las reflexiones de Zenón de Elea, buscaría –Platón sería el primero– la realidad verdadera en algo que no cambiara. Los filósofos antiguos y los metafísicos en general no tenían una percepción inmediata y completa del movimiento, sino que aquello que percibían eran sólo momentos estables del cambio; el acto de percibir requería algo estático, no podía ser dinámico.

Bergson alaba la reflexión de Kant que, en *Kritik der reinen Vernunft*, le llevaría a afirmar que si la metafísica es posible es por una visión, y no una dialéctica; una visión muy distinta de la de los sentidos y de la conciencia para hacer metafísica. Sólo una intuición superior, que Kant llamaría “intuición intelectual”, una percepción de la realidad metafísica, permitiría a la metafísica constituirse. Kant aceptaba la realidad de ese cambio; pero, por otra parte, postulaba la relatividad de los datos que nos proporcionan nuestros sentidos y nuestra conciencia. Kant concluiría que esta intuición, la

¹⁰⁵ Cfr. PM, pp. 1366-1368, 144-146.

¹⁰⁶ Bergson aclara que para los filósofos antiguos el mundo inteligible estaba situado fuera y por encima de lo que nuestros sentidos y nuestra conciencia perciben, el movimiento; nuestras facultades de percepción nos mostrarían sólo sombras proyectadas en el tiempo y en el espacio por las ideas inmutables y eternas. Para los modernos, por el contrario, estas esencias son constitutivas de las cosas sensibles, son verdaderas sustancias cuyos fenómenos no serían más que una película superficial. Cfr. Ibid., p. 1368, 146.

¹⁰⁷ Cfr. Ibid., pp. 1368-1370, 147-148.

única capaz de darnos una metafísica, es imposible. Kant caería, según Bergson, en el mismo error que los filósofos antiguos y llegaría a la conclusión, al igual que el resto de metafísicos, que era preciso salirse de la esfera del cambio y elevarse sobre el tiempo.¹⁰⁸

Bergson separa el obrar práctico de nuestros sentidos y de nuestra conciencia, es decir, el obrar especulativo que nos llevaría a las contradicciones a las que han llegado los metafísicos, de un obrar desinteresado. Bergson afirma que "las necesidades de la acción tienden a limitar el campo de la visión". La percepción clara es relegada a las necesidades de la vida práctica. Nuestra acción nos conduce a la materialidad; nuestro interés práctico aparta de nosotros nuestro pasado o por lo menos no acepta más que aquello que nos pueda servir en la situación presente. El cerebro actualiza los recuerdos útiles. Nuestra percepción sobre el objeto opera de manera similar al cerebro: aísla del conjunto de la realidad aquello que nos interesa. ¿Puede la filosofía conducirnos a una percepción más completa de la realidad desviando nuestra atención del lado práctico del universo?¹⁰⁹

Bergson propone apoderarse del cambio y de la duración en su movilidad original, no salir del tiempo ni del movimiento, para restablecer la continuidad de nuestros conocimientos, continuidad que no sería ya hipotética y construida, sino experimentada y vivida.¹¹⁰

Desde el exterior, opina Bergson, sólo podemos tomar vistas parciales de las cosas, nunca las cosas mismas, ni tan siquiera con la suma de todas estas vistas parciales. En cambio, si nos colocamos en el interior y profundizamos en ellas –siempre es necesario un gran esfuerzo– percibiremos la cosa misma con todas sus cualidades. Una filosofía que procediera así no tendría que sustituir ningún aspecto de lo real por una explicación; una filosofía a la que no se podría oponer otra filosofía, pues no dejaría nada fuera de ella que las otras doctrinas pudieran recoger. Los sentidos y la conciencia habrían proporcionado todo a esta filosofía. A una multiplicidad de sistemas armados de conceptos diferentes –pero complementarios– sucedería la unidad de una doctrina capaz de reconciliarlos todos en una misma percepción.¹¹¹

¹⁰⁸ Cfr. Ibid., 1374-1376, 154-156.

¹⁰⁹ Bergson afirma que es la experiencia artística, especialmente la pintura, la que muestra aquello que las demás experiencias no pueden percibir naturalmente. Los artistas son hombres que crean. Cuando aceptamos y admiramos una obra de arte es porque percibimos algo que ya habíamos percibido sin apercibir. El artista está más desprendido que el resto de los hombres del lado material de la vida; su facultad de percibir está separada de su facultad de obrar, de tal manera que pueden ver una cosa en sí. Cfr. Ibid., p. 1371, 150.

¹¹⁰ Cfr. Ibid., pp. 1376-1377, 157.

¹¹¹ Cfr. Ibid., pp. 1370, 148-149.

Nuestra percepción de un ser vivo, afirma Bergson en *L'Évolution créatrice*, es a través de una serie de rasgos yuxtapuestos. En cambio, el artista, a través de la facultad estética trata de colocarse en el interior del objeto gracias a una especie de simpatía y un esfuerzo de intuición, derribando la barrera que entre el modelo y él interpone el espacio. La intuición estética, al igual que la percepción exterior, sólo alcanza lo individual. La intuición podría alcanzar lo que hay de insuficiente en los datos de la inteligencia y dejarnos entrever la manera de completarlos: primero llevaría a la inteligencia a reconocer que la vida no entra ni en la categoría de lo múltiple, ni en la de la unidad; luego, por la comunicación simpática que establecería entre nosotros y el resto de los vivientes, nos haría penetrar en los propios dominios de la vida, que es la compenetración recíproca, creación proseguida indefinidamente. La intuición necesita de la inteligencia, de lo contrario quedaría en instinto. Si la conciencia se ha escindido entre intuición e inteligencia, es por la necesidad de aplicarse a la materia, a la vez que seguir el curso de la vida. Cada uno de estos dos géneros de investigación conduce al otro, y forman un círculo que no puede tener por centro más que el estudio empírico de la evolución.¹¹²

La *intuition* como método¹¹³

La "intuición" es el método de Bergson. La intuición bergsoniana no es un sentimiento ni una inspiración, no es tampoco una simpatía confusa, sino un método elaborado. Este método, en relación con la duración y la memoria bergsonianas, es posterior, aunque necesitamos de la intuición como método para que la duración no sea algo meramente intuitivo, en el sentido ordinario de la palabra.

¿Cómo puede la intuición formar un método, ya que el método implica esencialmente una o varias mediaciones y la intuición designa un conocimiento inmediato? Bergson presenta la intuición como un acto simple, pero la simplicidad no excluye una multiplicidad cualitativa y virtual, que se actualiza en direcciones diversas. En este sentido la intuición implica una pluralidad de acepciones, de aspectos múltiples irreductibles. Deleuze sostiene que Bergson distinguía esencialmente tres tipos de actos, los cuales a su vez determinaban las reglas del método: la primera se refiere al planteamiento y a la creación de problemas; la segunda, al descubrimiento de las verdaderas diferencias de naturaleza; la tercera, a la aprehensión del tiempo real.¹¹⁴ No son tres actos o reglas que correspondan a tres momentos

¹¹² Cfr. EC, pp. 645-647, 178-180.

¹¹³ En nuestra reflexión sobre el método bergsoniano seguiremos fundamentalmente la exposición que se halla en Deleuze, Gilles, *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966. Hemos utilizado la versión castellana editada por Ediciones Cátedra, Madrid, 1966.

¹¹⁴ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 10-11.

sucesivos de un proceso, sino que, aunque en nuestra reflexión tengamos que multiplicar las distinciones, se dan al mismo tiempo.

Deleuze afirma que Bergson contaba con la intuición como método para establecer la filosofía como disciplina absolutamente precisa, tan precisa en su dominio como la ciencia en el suyo, tan prolongable y transmisible como la ciencia misma. Las relaciones entre duración, memoria e impulso vital permanecerían indeterminadas desde el punto de vista del conocimiento sin el hilo metódico de la intuición.¹¹⁵

Veíamos cómo en el prólogo de *Les Données immédiates* Bergson ya advertía sobre cuál sería la cuestión metodológica que, a su manera de ver, mal planteada conduce al error. Es algo que aparecerá constantemente en su reflexión filosófica: los problemas han de estar bien planteados, y el primer error sería creer que lo verdadero y lo falso sólo se refiere a las soluciones. Nuestra inteligencia y nuestros sentidos están acostumbrados a expresarse en palabras aquello que captan del espacio. Y siendo el espacio discontinuidad, nuestro razonamiento establece distinciones que son útiles para nuestra acción y para la ciencia. El error metodológico fundamental es la obstinación que nuestra inteligencia tiene por yuxtaponer fenómenos que en realidad son líneas divergentes, fenómenos que no ocupan espacio. Estos falsos problemas provienen, según Bergson, de plantear problemas que, en realidad, son inexistentes, o de plantear problemas cuyos términos representan mixtos mal analizados, es decir, confundir la extensión con la duración; dicho de otra manera, ver grados sucesivos de una misma tendencia donde en realidad hay diferencias de naturaleza.

Bergson siempre divide un mixto –la experiencia nos presenta unidades impuras, la extensión y la duración mezcladas– siguiendo las articulaciones naturales, es decir, los elementos que difieren en naturaleza. La intuición, como método, empuja a sobrepasar el estado de la experiencia –nuestra condición humana nos condena a vivir entre mixtos mal analizados y a ser nosotros mismos un mixto mal analizado– y divide ese mixto que representa el hecho en tendencias o presencias puras que no existen más que de derecho. En el próximo capítulo veremos que es preciso que esas tendencias se encuentren de nuevo en un punto virtual, distinto del que partíamos y que da razón de ese mixto. Para Bergson lo real no es sólo lo que se divide siguiendo articulaciones naturales o diferencias de naturaleza, sino también lo que se reúne siguiendo vías que convergen en un punto ideal o virtual.

Una vez analizado el problema y desmenuzado el mixto hasta alcanzar las presencias puras, Bergson prefiere resolver el problema en función del tiempo más que del espacio. La intuición supone la duración. La intuición es el

¹¹⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 10.

método que permite sobreponer esa condición humana contaminada por los datos que nos proporcionan nuestra inteligencia y nuestros sentidos, y colocarse en el devenir y comprender que la duración es la vida misma de las cosas. Cualquier división o dualismo deriva o desemboca en la división bergsoniana principal: extensión y duración.

Ahora bien, las diferencias de naturaleza de las que nos habla Bergson no se producen entre la duración y la extensión, sino que es la misma duración, que por estar dotada del poder de variar cualitativamente, la que asume todas las diferencias de naturaleza. La extensión, homogeneidad cuantitativa, absorbe todas las diferencias de grado. Cualquier división comporta, por una parte, el espacio –aumento o disminución cuantitativa–, y, por otra parte, la duración –alteración–. La intuición no es la duración; es el método por el cual salimos de nuestra propia duración, y nos servimos de ella para afirmar y reconocer inmediatamente la existencia de otras duraciones. La intuición nos permite retener sólo lo que nos interesa en orden a nuestra posible acción sobre las cosas: la división de un mixto nos permite distinguir entre las diferencias de grado y las de naturaleza; éstas últimas nos dan la verdadera dimensión de las cosas. La intuición bergsoniana, afirma Deleuze, es un método esencialmente problematizante –critica los falsos problemas y reconduce hacia los verdaderos–, diferenciante –propone dividir en tendencias hasta llegar a las presencias puras para volver a encontrar un punto de partida– y temporalizante –la duración es la auténtica realidad de las cosas–.¹¹⁶

¹¹⁶ Cfr. Ibid., pp. 29-34.

Harald Höffdin, en su libro *La Philosophie de Bergson* (Paris, Alcan, 1916), sostiene que los diversos sentidos que Bergson da al término “intuición” pueden englobarse dentro de las cuatro acepciones siguientes: “intuición concreta”, “intuición práctica”, “intuición analítica” e “intuición sintética”. Cfr. Robinet et Gouhier (ed.), Bergson, *Œvres*, Édition du centenaire, p. 1574.

Las dualidades bergsonianas como forma de conocimiento

El descubrimiento de las verdaderas diferencias de naturaleza

Al leer los escritos de Bergson, comprobamos que, una vez planteado el problema, su discurso avanza a través de dualidades aparentemente irreconciliables. Bergson no puede hablar de la vida sin citar la materia; de lo dinámico sin mencionar lo estático. En sus reflexiones aparecen constantemente dualismos como lo homogéneo y lo heterogéneo, lo continuo y lo discontinuo, lo simple y lo complejo, la unidad y la multiplicidad, contracción y distensión, el instinto como algo opuesto a la inteligencia, las dos fuentes, la religión estática y la dinámica, etc. Incluso los títulos de sus trabajos –*Matière et mémoire*, *Durée et simultanéité* o *Le Pensée et le mouvant*– y los epígrafes de los capítulos –*La plante et l'animal*, *L'intelligence et l'instinct*–, por ejemplo– reflejan su inclinación por los dualismos.

Las diferencias de naturaleza o las articulaciones de lo real son términos y temas constantes en la filosofía de Bergson. Hay en Bergson una obsesión por lo puro, y sólo lo que difiere en naturaleza podemos decir que es puro; pero sólo las tendencias difieren en naturaleza. Se trata, por tanto, de dividir aquello que se nos presenta a los sentidos mezclado según unas tendencias cualitativas, es decir, según su forma de combinar la duración y la extensión.¹ La *intuition*, como método de conocimiento, es un método de división, y “el primer paso del método filosófico consiste en preguntarse si la realidad fue recortada por el lenguaje según sus articulaciones naturales”.²

Dos textos nos confirman esta manera de proceder. En “Introduction à la métaphysique”, Bergson aseguraba: “Los conceptos (...) van ordinariamente

¹ Bergson, por ejemplo, sostiene que ni la inteligencia ni el instinto se encuentran jamás en estado puro; se trata de tendencias que comenzaron interpenetrándose y que conservan algo de su origen común. En todas partes las hallamos mezcladas; lo que difiere es la proporción de ambas. Cfr. EC, pp. 610, 136-137.

² Chevalier, *Conversaciones...*, p. 363. Bergson hace esta afirmación al mismo tiempo que advierte del riesgo que tiene de no conducir a la verdad, al dar, como Hamelin, demasiada importancia a distinciones o aproximaciones debidas a los hábitos del lenguaje.

Octave Hamelin (1856-1907), cuya obra principal es *Essai sur les éléments de la représentation*, concibe la representación como actos por medio de los cuales lo concreto y lo diverso es pensado bajo forma categorial; se trataría de un esquema que permitiría guiar la acción. Hamelin propone construir mediante síntesis la representación, ya que ésta no refleja un objeto y un sujeto que podría vivir sin ella, pues ella misma es el objeto y el sujeto, ella misma es la realidad. Hamelin sostenía que algunos de los fragmentos que presentaban dudas sobre su pertenencia al Corpus aristotélico, pertenecerían realmente a Aristóteles, aunque la doctrina que en ellos se profesaba presentara rasgos, más o menos acentuados, de platonismo.

por parejas y representan los dos contrarios³. No hay apenas realidad concreta sobre la cual no puedan tomarse, a la vez, las dos vistas opuestas y que no se subsuma, en consecuencia, en los dos conceptos antagónicos. De aquí se origina una tesis y una antítesis que en vano se trataría de conciliar lógicamente, por la sencilla razón de que jamás se hará una cosa con conceptos o con puntos de vista. Pero del objeto, captado por intuición, se pasa sin esfuerzo, en la mayoría de los casos, a los dos conceptos contrarios; y porque gracias a esto se ve salir de la realidad la tesis y la antítesis, se capta al mismo tiempo cómo esta tesis y esta antítesis se oponen y cómo se concilian".⁴

En el segundo texto, que corresponde a un pasaje de *L'Évolution créatrice*, Bergson afirma: "Una inteligencia que se propone fabricar es una inteligencia que no se detiene jamás en la forma actual de las cosas, que no la considera como definitiva, sino que, por el contrario, considera toda materia como recortable a voluntad. Platón compara el buen dialéctico con el cocinero hábil, que trocea al animal sin romperle los huesos, siguiendo las articulaciones dibujadas⁵ por la naturaleza".⁶

Bergson presenta el instinto y la inteligencia como dos soluciones distintas por las cuales la vida resuelve un mismo problema de adaptación. La inteligencia, cuyo objeto propio es la materia, es, según Bergson, "la facultad de fabricar objetos artificiales, en particular, utensilios para hacer utensilios, y de variar indefinidamente su fabricación".⁷ Seguidamente compara el instinto y la inteligencia diciendo que "el instinto acabado es una facultad de utilizar, e incluso de construir instrumentos organizados; la inteligencia acabada es la facultad de fabricar y emplear instrumentos inorganizados".⁸

³ Bergson usa indistintamente los términos "inverso", "contrario", "opuesto" o "antagónico" para calificar las diferencias de naturaleza de lo real: "deux mouvements opposées", "deux processus de direction opposée", "deux manières opposées, quoique complémentaires", "tendances antagóniques".

⁴ IM, p. 1409, 198.

⁵ Traducimos el término *dessinées* por *dibujadas*; podría traducirse también por *diseñadas*.

⁶ EC, p. 627, 157.

⁷ Ibid., pp. 613, 140.

⁸ Ibid., pp. 614, 141.

El segundo y el tercer epígrafes del primer capítulo de *La evolución creadora* se titulan, respectivamente, *Les corps inorganisés* y *Les corps organisés*. Bergson llama cuerpos inorganizados a los objetos materiales: son cuerpos que permanecen siempre idénticos, y si cambian, siempre por efecto de una fuerza externa, el cambio se reduce al desplazamiento de partes que no cambian. Cualquier cambio en estos cuerpos se explicaría por el desplazamiento de sus últimos elementos constitutivos. En cambio, entiende por cuerpos organizados aquellos que ejercen su acción sobre la materia. Evidentemente un cuerpo vivo es una parte de la extensión y está ligado al resto de la extensión, pero el cuerpo vivo ha sido aislado y cerrado por la misma naturaleza y se compone de partes heterogéneas que se complementan, y ejecuta acciones diversas que se implican. Un cuerpo vivo es un *individuo*.

Fabricar es una operación humana que consiste en ensamblar partes de materia que han sido cortadas de tal modo que se las pueda insertar unas dentro de otras y se pueda obtener de ellas una acción común; la fabricación va de la periferia al centro, de lo múltiple a lo uno. El trabajo de organización, propio del instinto, va del centro a la periferia. Mientras la fabricación procede por asociación y acumulación, la organización –véase un embrión– lo hace por disociación y desdoblamiento. Pero, sigue Bergson, todavía hay una diferencia más profunda. La obra fabricada dibuja la forma del trabajo de fabricación, es decir, la máquina deja ver todas las piezas y el proceso de su reunión. En cambio, un aparato organizado representa todo el trabajo organizador, pero “*la materialidad de esa máquina no representa ya el conjunto de medios empleados, sino un conjunto de obstáculos superados*”.⁹

¿Cómo podemos conocer los cuerpos organizados, si el campo de acción de la inteligencia es la extensión –la materia bruta– y el instinto no tiene capacidad para reflexionar sobre la vida? La materia viva, es decir, los cuerpos organizados, se presentan a la acción de la inteligencia en la medida en que puedan ser tratados por los procedimientos propios de la ciencia positiva: por los métodos de la física y de la química. Los seres vivos sólo serán objeto de estudio científico si son asimilados a una máquina: las células serían las partes de esa máquina y el organismo su reunión.¹⁰ La inteligencia debe trocear hábilmente al animal, siguiendo las articulaciones diseñadas por la naturaleza.

⁹ Cfr. Ibid., pp. 573-575, 93-95. Se trata de un texto en el que Bergson expone su teoría del *élan vital*. El ejercicio de una función es la finalidad que organiza una máquina: “Para nosotros, el todo de una máquina organizada representa, en rigor, la totalidad del trabajo organizado (aun cuando esto no sea verdad más que de un modo aproximado), pero las partes de la máquina no corresponden a partes del trabajo, pues *la materialidad de esta máquina no representa ya un conjunto de medios empleados, sino un conjunto de obstáculos superados*: más que una realidad positiva, es una negación. (...) La visión de un ser viviente es una visión eficaz, limitada a los objetos sobre los que puede actuar; es una visión *canalizada*, y el órgano visual simplemente simboliza el trabajo de canalización. Desde este momento, la creación del órgano visual ya no se explica por el conjunto de sus elementos anatómicos, del mismo modo que la apertura de un canal no se explicaría por un supuesto acarreo de tierra que haya formado sus orillas”. Ibid., pp. 575, 94-95. Haremos referencia a este texto al citar unos párrafos de *Punkt und Linie zu Fläche* en los que Kandinsky afirma que el trabajo del artista es similar al trabajo de organización.

¹⁰ En unos pasajes de este libro Bergson sostiene que la inteligencia humana, tal como ha sido moldeada por la evolución de la vida, sólo tiene como función esencial iluminar la conducta del hombre, preparar la acción sobre las cosas y prever para una situación dada los sucesos favorables o desfavorables. La ciencia –la física y la química– observa un momento del proceso evolutivo sustrayéndose a la influencia de la duración; la ciencia así entendida rompe la continuidad de la vida y sólo conserva de las cosas la *repetición*. Cfr. Ibid., p. 519, 29. Un poco más adelante añade que esta ciencia no puede estudiar la génesis y la evolución de los seres vivos, tal como lo harán histólogos, fisiólogos, embríologos y naturalistas en general, los cuales están muy lejos de creer en el carácter físico-químico de las acciones vitales. Cfr. Ibid., p. 525, 36.

El método gnoseológico bergsoniano nos empuja a sobrepasar el estado de la experiencia –experiencia real en todas sus particularidades– y dividir una pareja de conceptos siguiendo sus articulaciones naturales, es decir, los elementos que difieren en naturaleza. La intuición, como método de conocimiento, es un método de división. La experiencia nunca nos ofrece estos extremos de manera totalmente pura; siempre los encontramos mezclados. El tiempo, por ejemplo, siempre se nos aparece contaminado por el espacio.¹¹ Extensión y duración serían las dos presencias puras que componen la realidad, y que difieren en naturaleza. Cada uno de estos conceptos que se dan por parejas y que representan dos contrarios son, más que realidades, tendencias: la vida es una tendencia, la materia es la tendencia contraria. Materia y vida son, para Bergson, dos movimientos de sentido inverso; y como la vida es tensión, invención, libertad, duración, la materia es distensión, dispersión, necesidad, extensión. En realidad, cada una de estas dualidades representaría las distintas maneras de nombrar la duración y la extensión.

Se trata de una operación que, en realidad, divide estas dualidades en tendencias, en direcciones de movimiento. Si nos quedamos sólo en aquellas dualidades que nos presenta la experiencia, tan sólo observaríamos diferencias de grado; esto es, la operación propia de la ciencia.

Pero lo real no es sólo aquello que se divide siguiendo las articulaciones naturales, sino lo que se reúne siguiendo vías que convergen en un punto ideal o virtual. Analizábamos un problema partiendo de una dualidad que dividíamos en dos direcciones divergentes que correspondían a una verdadera diferencia de naturaleza entre los términos que formaban esa dualidad. Pero la solución del problema sólo la obtendremos cuando aprehendemos el punto original en que las dos direcciones divergentes convergen de nuevo: un punto virtual y distinto de las realidades de las que partíamos.

Unidad-división

Es preciso no confundir estos dos tipos de división que encontramos en Bergson. Primero, partíamos de esos conceptos que se dan por parejas y que representan dos contrarios. Se trata de conceptos mixtos como, por ejemplo,

¹¹ Es difícil, para el hombre, distinguir en esta representación los dos elementos que componen la realidad y que difieren en naturaleza, las dos presencias puras de la duración y de la extensión. Mezclamos de tal manera la duración y la extensión que ya no podemos oponer su mezcla sino a un principio que suponemos no espacial y no temporal a la vez, en relación con el cual, espacio y tiempo, duración y extensión son sólo degradaciones. Esta manera de entender la realidad proviene de la filosofía de las Ideas, para la cual las formas residen fuera del espacio y del tiempo. Espacio y tiempo son un campo que será una realidad incompleta (las formas sensibles, incompletas, respecto a la forma esencial) o apartada de sí misma para correr a su encuentro y alcanzar su realización plena. Cfr. Ibid., pp. 764, 317-318.

la mezcla de espacio-tiempo o la mezcla de imagen-percepción e imagen-tiempo. Estas dualidades las dividíamos en dos líneas divergentes actuales que diferirían en naturaleza y que, al prolongarlas más allá de la experiencia, llegábamos hasta una extensión pura y una duración pura, o bien un presente puro y un pasado puro, respectivamente.

Para el segundo tipo de división partimos de una unidad, de una simplicidad, de una totalidad. Es una unidad que Bergson calificaría de "virtual"¹², y que siguiendo líneas divergentes que difieren en naturaleza, se actualiza desarrollando aquello que tenía virtualmente almacenado. Así, la duración pura se dividiría en cada instante en dos direcciones, una de las cuales es el presente y otra el pasado. El impulso vital, la vida, que "*no procede por asociación y adición de elementos, sino por disociación y desdoblamiento*"¹³, se dividiría en cada instante en vías divergentes, una distensión que se hundiría de nuevo en la materia y una de contracción que se elevaría de nuevo hasta la duración. En esta división del impulso vital se actualizan las distintas categorías taxonómicas de los seres vivos: planta y animal, es decir, lo estático y lo dinámico; el animal, en cuanto a su facultad cognoscitiva, se divide en instinto e inteligencia; el instinto se divide, a su vez, en muchas direcciones, que se actualizan en las diversas especies; y todas aquellas disociaciones que se remontan en cada instante hasta la extensión por un lado y hasta la duración por el otro. Toda evolución se reduciría a las tentativas de la vida por introducirse en la materia y utilizarla en provecho propio. En razón de su lucha contra la materia, el impulso vital se ramifica.

En ambos casos se critica una visión del mundo que retiene sólo diferencias de grado o de intensidad allí donde en realidad hay diferencias de naturaleza. En ambos casos se determina un dualismo entre tendencias que difieren en naturaleza. En el primer caso de estos dos tipos de divisiones se trata de un

¹² Deleuze da una explicación de por qué Bergson ha escogido el término de *virtualidad* y recusado el de *posibilidad*: "lo posible no tiene realidad (aunque pueda tener una actualidad); inversamente, lo virtual no es actual, pero posee *en cuanto tal* una realidad. (...) Y como no todos los posibles se realizan, la realización implica una limitación por la que determinados posibles se consideran rechazados o impedidos, mientras otros "pasan" a lo real. Lo virtual, por el contrario, no tiene que realizarse, sino que actualizarse; y la actualización ya no tiene como reglas la semejanza y la limitación, sino la diferencia o la divergencia y la creación. (...) En resumen, lo propio de lo virtual es existir de tal forma que sólo se actualiza diferenciándose, que se ve forzado a diferenciarse, a crear sus líneas de diferenciación para actualizarse". Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 101-102.

Lo posible, para Bergson, quedaría restringido al ámbito del porvenir. Así, en *Les Données immédiates* afirma: "lo que hace de la esperanza un placer tan intenso es que el porvenir, de que disponemos a nuestro gusto, se nos aparece al mismo tiempo bajo una multitud de formas igualmente sonrientes, igualmente posibles. Incluso si la más deseada de entre ellas se realiza, habrá que hacer el sacrificio de las demás y habremos perdido mucho. La idea del porvenir, preñado de una infinidad de posibles, es, pues, más fecunda que el porvenir mismo, y por eso se halla más encanto en la esperanza que en la posesión, en el sueño que en la realidad". DI, p. 10, 7.

¹³ EC, p. 571, 90.

trabajo reflexivo que proviene de la descomposición de un dualismo impuro presentado a la experiencia; sería el primer momento del método bergsoniano. En el segundo tipo de división se trata de un dualismo que nace de la diferenciación de uno de esos conceptos puros; es el último momento del método, o el punto de partida de una nueva visión de la realidad.

Del dualismo al monismo¹⁴

Bergson había denunciado una visión del mundo que retenía solamente diferencias de grado allí donde, en realidad, había diferencias de naturaleza. En una visión del mundo fundada sólo en las diferencias de grado se pierde lo esencial, las articulaciones de lo real. *“El error capital, el que transmiéndose desde Aristóteles ha viciado la mayor parte de las filosofías de la naturaleza, es ver en la vida vegetativa, en la vida instintiva y en la vida racional tres grados sucesivos de una misma tendencia que se va desarrollando, cuando en realidad se trata de tres direcciones divergentes de una actividad que se ha escindido al crecer. La diferencia entre ellas no es una diferencia de intensidad ni, más generalmente, de grado, sino una diferencia de naturaleza”*.¹⁵

Hay diferencias de naturaleza entre el espacio y el tiempo, entre la materia y la memoria, etc. Partimos de un mixto que dividimos en dos líneas divergentes actuales que difieren en naturaleza y que prolongamos más allá de la experiencia. Llegamos así a una extensión pura y a una duración pura. Pero hemos de considerar también otro tipo de división cuyo punto de partida es la unidad, la simplicidad, una totalidad virtual. Esta unidad se actualiza siguiendo vías divergentes que difieren en naturaleza y en las cuales se desarrolla aquello que se encontraba virtualmente en esa totalidad o unidad inicial. Entre estos dos tipos de división se puede plantear un conflicto: ¿cómo conciliar el dualismo de la idea de las diferencias de naturaleza y el monismo propio de ese principio único en el cual se encuentran encerradas una multiplicidad de virtualidades?; ¿cómo conciliar la idea de diferencias de naturaleza y la idea de niveles de distensión y de contracción?; ¿cómo conciliar los dos momentos del método, los dos tipos de división? El problema, como indica Deleuze, no es el monismo, ya que los grados de distensión y de contracción coexistentes implican un tiempo único en el que, como veremos

¹⁴ Entendemos por monismo la concepción común de todos aquellos sistemas filosóficos que tratan de reducir los seres y fenómenos del Universo a una idea o sustancia única de la cual derivan y con la cual se identifican. Ver voz “monismo”, Diccionario de la Real Academia Española.

Spinoza sostenía que había una única sustancia, aquella en la que realmente Dios consiste, de tal modo y manera que lo espiritual y lo corpóreo son únicamente perspectivas de esa sustancia. Leibniz hablaba de una “armonía preestablecida” por Dios, no en cada caso, sino de una manera universal, es decir, de una vez por todas.

¹⁵ EC., p. 609, 136.

en el próximo capítulo, todos los tiempos-flujos son simultáneos. El problema es el acuerdo entre el dualismo de las diferencias de naturaleza y el monismo de los grados de distensión y contracción.¹⁶

Chevalier nos introduce al problema. En su biografía sobre Bergson opina que, en Francia, la generación de entreguerras –el autor se refiere al período que transcurre entre la guerra de 1870-1871 y la Gran Guerra– estuvo fuertemente influenciada por unos principios de ideología monista. Este monismo, según Chevalier, estaría sostenido por las ideas de Taine¹⁷ y de Renan¹⁸, y por la rápida difusión y aceptación de los postulados de Darwin.¹⁹

Esta escueta afirmación de Chavalier nos invita a hacer un breve análisis histórico del problema del monismo y del dualismo –teocentrismo y antropocentrismo– y nos traslada a los últimos epígrafes del cuarto capítulo de *L'Évolution créatrice*, en los cuales Bergson reflexiona sobre el dualismo y el monismo. Aristóteles y Platón, Descartes, Spinoza y Leibniz, Kant y Spencer, son analizados desde este punto de vista.

¹⁶ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 101-102

¹⁷ Hippolyte-Adolphe Taine (1828-1893) fue un historiador, crítico literario y pensador positivista. Su ideología radicalizada, una actitud poco favorable al Gobierno de su época y su intransigencia le crearon un prestigio creciente. En *Filosofía del arte* explica la estética de modo experimental: pretende encontrar una correlación entre el medio en que se desenvuelve el artista y la representación de una obra. De entre sus escritos, destacamos que en 1864 publicó una monografía sobre Stuart Mill. La historia, para Taine, se regiría por las mismas leyes que la Naturaleza.

¹⁸ Joseph Ernest Renan (1823-1892). Lingüista y orientalista de marcado carácter positivista y racionalista. Su crítica histórica hacia el cristianismo, influenciada por su propia imaginación y fantasía, causó tanta polémica que incluso llegó a ser suprimida su cátedra. En sus ensayos filosóficos reduce la filosofía a una serie de opiniones donde nada es definitivo. Sostenía que el historiador debía de sincronizar con los hombres de cada época y con sus ideas, cosa que conseguía con gran maestría en sus escritos, y que hizo que sus libros tuviesen una gran difusión.

¹⁹ Chevalier, *Bergson*, p. 8. Chevalier cita un pasaje de una carta de Taine a Prévost-Paradol de noviembre de 1851, que dice: "esta amalgama de determinismo y de idealismo panteísta conduce a un monismo que, pretendiendo ser, según palabras de Haeckel, un "vínculo entre la religión y la ciencia", absorbe de hecho la religión dentro de la ciencia y "opera una síntesis de contradicciones" dentro de la inmanencia del devenir eterno, niega toda contingencia, toda libertad y abisma la personalidad, divina o humana, al seno de la inflexible necesidad de la naturaleza, conocida como el "verdadero Dios". En estas frases se toman expresiones de un discurso de Haeckel sobre el monismo.

Recordemos también que Darwin sostenía que era más fácil explicar las semejanzas morfológicas que observaba entre diferentes especies mediante la idea de un antepasado común o arquetipo, que a través de la teoría ordinaria de la creación independiente de cada ser.

Bergson sostiene que, en tiempos de Lachelier y de Boutroux, los medios filosóficos franceses sufrieron una influencia de la filosofía alemana que tendía a sustituir el positivismo de Taine y de Renan por el modelo kantiano. Este idealismo, unido al espiritualismo, sigue Bergson, produjo en Lachelier un conflicto entre ciencia y religión que se refleja en su pensamiento. Cfr. Chevalier, *Conversaciones...*, pp. 64-65.

Descartes, Spinoza y Leibniz

En la filosofía de **René Descartes** (1596-1650) aparece un dualismo que se presenta bajo dos aspectos: metafísico y crítico. Desde el punto de vista metafísico, el dualismo consiste en definir el cuerpo y el alma como dos sustancias completas, heterogéneas e incluso opuestas en cuanto a la esencia. La dificultad está en explicar su unión. Descartes intenta, en vano, dar razón de esta unión a partir del hilemorfismo aristotélico.

Desde el punto de vista crítico, el dualismo se presenta entre las ideas y las cosas. ¿Cómo unirlas? Las ideas son, para Descartes, modos de pensamiento y las cosas modos de extensión; no hay nada común entre los dos términos. Las ideas no son producidas por las cosas, son innatas, el espíritu las extrae de su propio fondo; las ideas son el único objeto inmediatamente alcanzable por el espíritu. El problema consiste en pasar de la inmanencia a la trascendencia, de las ideas en nosotros a las cosas en sí. Esto, para Descartes, sería imposible, pues carecemos de medios para saber si nuestras ideas se conforman a las cosas. Nunca podremos comparar nuestras ideas con las cosas, ya que las cosas no nos son dadas inmediatamente; solamente podemos comparar nuestras ideas entre sí.

Bergson opina que Descartes "superpone al determinismo de los fenómenos físicos el indeterminismo de las acciones humanas y, por consiguiente, al *tiempo-longitud*²⁰ le superpone una duración en la que hay invención, creación, sucesión verdadera". En esta afirmación se operan contradicciones: al mecanicismo del "todo está dado",²¹ a la posibilidad de determinar el futuro en función del presente, a la negación de la libertad, se oponen la duración y la evolución verdaderas, donde el mecanicismo se convertiría en un método más que en una doctrina. Bergson sostiene que Descartes se introduce alternativamente en ambos caminos, decidido a no seguir ninguno hasta el fin.²²

Descartes dejaría planteado un problema que, al intentar resolverlo, generaría una doble corriente de pensamiento: el racionalismo y el empirismo.

En la definición de sustancia de **Baruch Spinoza** (1632-1677) encontramos la raíz de su monismo: por sustancia entiende aquello que es en sí y se concibe por sí. La primera parte de la definición coincide con la que da Aristóteles; la segunda es propia de Spinoza. Para Aristóteles, sustancia es

²⁰ Expresión que usa Bergson para calificar la idea de tiempo de la filosofía antigua frente a la idea de tiempo de la filosofía moderna, para la cual usa el término *tiempo-invención*.

²¹ En Bergson el Todo nunca está "dado", pues en lo actual reina un pluralismo irreductible, tanto de mundos como de seres vivos. Uno de los temas constantes del bergsonismo es la confusión del espacio y del tiempo, es decir, la asimilación del tiempo al espacio.

²² Cfr. EC, pp. 787-788, 345-346.

aquello que existe en sí, aquello que no necesita de un sujeto en el cual existir. Aristóteles admite que una sustancia necesite causas para ser producida y mantenerla en su existencia.

Descartes da un paso más al definir sustancia como "aquello que sólo necesita del concurso de Dios para existir". La sustancia de toda causalidad creada dependerá única y directamente de la causa primera. Spinoza todavía va más lejos y llega a convertir la sustancia en un ser plena y totalmente independiente, que se basta a sí mismo. La sustancia es concebida sin referencias a ningún otro ser, lo cual equivale a afirmar que tiene en sí misma su razón de ser.

Spinoza se apoya exclusivamente en la causalidad formal²³, como corresponde al método matemático por él propugnado. De este modo Dios es el único ser, la única sustancia. Spinoza afirma que sólo conocemos dos atributos de Dios: la extensión, condición de inteligibilidad de todas las cosas según la perspectiva del geómetra, y el pensamiento.²⁴

Convertiendo la extensión y el pensamiento no en dos sustancias, sino en dos atributos de una misma y única sustancia, Spinoza resolvería el problema cartesiano: el dualismo sería superado por un monismo.

Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) critica el mecanicismo cartesiano que define la sustancia material por la extensión y pretende explicar toda la naturaleza por el movimiento. La extensión, para Leibniz, es pura dispersión y multiplicidad, que consiste en la yuxtaposición de las partes; por sí misma no puede producir la unidad ni la cohesión de los cuerpos. Pero la unidad, afirma Leibniz, es convertible con el ser. Por otra parte, el movimiento no puede transmitirse ni producir cosa alguna. Así, para Leibniz, una sustancia es una unidad de fuerza, inextensa, simple, indivisible, de naturaleza psíquica, una tendencia espontánea a actuar: una "mónada". Leibniz explica el universo por una armonía preestablecida por Dios al crearlo. No hay relación física entre

²³ Entendemos por causa formal el acto o perfección intrínseca por el que una cosa es lo que es, en el ámbito de la sustancia o en el de los accidentes. Así, es forma lo que hacer ser blanco –el color–, pesado –la cantidad–, etc.

²⁴ Bergson recurre a la física de Spinoza para dar una explicación de cómo éste supera el dualismo. Spinoza construía una física en la que suponía el Universo como un sistema de puntos cuya posición está rigurosamente determinada por la que estos puntos tenían en el momento precedente, pudiéndose calcular también su posición para cualquier otro momento; en suma, un mecanicismo y determinismo universal. La razón y la explicación de este mecanicismo debía hallarse en la unidad de un principio que conjugara la solidaridad matemática de todos los puntos y de todos los momentos del Universo entre sí, es decir, que contrayese todo lo que hay de yuxtapuesto en el espacio y de sucesivo en el tiempo. El resultado fue dividir lo real en dos mitades: cantidad y cualidad, es decir, cuerpos y almas. Y un mecanicismo divino daría unidad a esta dualidad, haría que se correspondiesen, el uno con el otro, los fenómenos del pensamiento y los de la extensión. Cfr. EC, pp. 788-791, 346-350.

las sustancias o “mónadas”, pero hay una relación metafísica, pues en cada una de ellas se refleja la totalidad de las otras.

Hay otra cuestión. Si toda sustancia es una fuerza inextensa, de orden psíquico, ¿qué son los cuerpos, qué es el espacio y qué es el tiempo? Los cuerpos, respondería Leibniz, son fenómenos reales; el espacio y el tiempo son relaciones entre los fenómenos. El espacio es “el orden de los coexistentes”, y el tiempo, “el orden de los sucesivos”.

Según Bergson, para Leibniz, a diferencia de Spinoza, el pensamiento está por encima de la extensión. Las “mónadas” serían todas las vistas posibles sobre la sustancia, de la misma manera que “el relieve visible de un objeto equivale al conjunto de las vistas estereoscópicas que se tomaran desde todos los puntos, y que en lugar de ver en el relieve una yuxtaposición de partes sólidas se lo podría considerar también como formado por la *complementariedad recíproca* de esas vistas íntegras, dadas cada una de ellas en bloque, indivisibles todas, y cada una diferente de las demás, aunque sin embargo, representativa de lo mismo. El Todo, es decir, Dios, es para Leibniz ese relieve mismo, y las móndadas son las vistas planas complementarias unas de otras; por lo cual define a Dios como la “sustancia que no tiene puntos de vista” o, también, como “la armonía universal”, es decir, la complementariedad recíproca de las móndadas”.²⁵

En estos comentarios sobre el pensamiento de Leibniz descubrimos algunas ideas que serán utilizadas por Bergson. Veremos cómo la idea de la “complementariedad recíproca” de las móndadas leibnizianas pasa a ser una característica de las tendencias divergentes bergsonianas. La idea de las “vistas planas” nos recuerda que Bergson sostiene que el conocimiento científico sólo nos proporciona vistas parciales de la realidad: una forma es, por ejemplo, una vista estable de un período de la evolución, una instantánea tomada sobre una transición.

Bergson distingue a Spinoza de Leibniz con las siguientes palabras: “Leibniz difiere de Spinoza en que considera el mecanicismo universal como un aspecto que la realidad toma para nosotros, mientras que Spinoza hace del mecanicismo un aspecto que la realidad toma para sí misma”.²⁶

La síntesis kantiana

La solución a la que se había llegado hasta el momento concentraba en un único ser, Dios, la totalidad de lo real, resultando difícil pasar de Dios a las

²⁵ Ibid., pp. 791-792, 350-351.

²⁶ Ibid., pp. 792, 351.

cosas, de la eternidad al tiempo. El mecanicismo al que llegaban Spinoza y Leibniz concentraba en Dios las leyes y las relaciones; en cambio, los antiguos, dice Bergson, condensaban en Dios los conceptos o cosas. Del Dios trascendente de Aristóteles se había pasado a un Dios inmanente, es decir, a un principio único que ya no podía estar recogido en la unidad de su sustancia, sino que necesitaba estar en el tiempo. Para evitar tal contradicción, decidieron relegar a un segundo término el aspecto temporal de las cosas, a una mera ilusión. Pero para ambas filosofías, la de los antiguos y la de Spinoza y Leibniz, la realidad estaría íntegramente dada en la eternidad.²⁷

Bergson afirma que "Spinoza y Leibniz, siguiendo el ejemplo de Aristóteles, habían hipostasiado en Dios la unidad del saber. La crítica kantiana, al menos en uno de sus aspectos, consistió en preguntarse si la ciencia moderna necesitaba la totalidad de esa hipótesis, como la había necesitado la ciencia antigua, o si bastaría una sola parte de la hipótesis".²⁸

El punto de partida de Kant consiste en dos hechos de los cuales el espíritu humano está absolutamente cierto porque son interiores a él: el hecho de la ciencia y el hecho de la moral. Existen conocimientos verdaderos y existen obligaciones morales; unos y otras se imponen por sí mismos a toda conciencia racional. Kant no se pregunta si eran posibles la ciencia y la moral; las toma como hechos, reflexiona sobre ellas e intenta comprenderlas. Kant se encuentra ante dos preguntas dependientes: ¿cómo es posible la ciencia? y ¿cómo conciliar la ciencia y la moral, puesto que una supone la necesidad de las leyes naturales y la otra la libertad de los actos humanos?

La necesidad de las leyes científicas, afirmaría Kant, no podía provenir de la experiencia. Proviene del sujeto mismo que aplica ciertas leyes generales del pensamiento a las cosas para percibirlas y comprenderlas. Estas leyes son *a priori*: están en el espíritu independientemente de la experiencia, y son condición de toda experiencia posible. Por consiguiente, no se pueden conocer las cosas tal como son en sí mismas, sino solamente las apariencias que se someten a nuestras propias leyes, los fenómenos.

Con esta afirmación, Kant acaba de romper esa hipóstasis entre Dios y el saber a la que se refería Bergson. Kant considera que realiza una verdadera revolución filosófica, análoga a la de Copérnico en astronomía, pues hasta Kant se había admitido que el espíritu se veía condicionado por los objetos al conocerlos, pero Kant sostiene que sucede lo contrario; es el espíritu el que condiciona el objeto para hacer posible su conocimiento.

²⁷ Cfr. Ibid., pp. 793-795, 353-355.

²⁸ Ibid., p. 796, 355.

También Kant consigue hacer sitio a la moral. La idea de la necesidad sólo tiene sentido para el mundo de los fenómenos; nada impide que reine la libertad en el mundo de las cosas en sí, que escapan a nuestro conocimiento. El siguiente paso es fundamentar la moral. La razón, diría Kant, que tiene sus leyes para conocer, también tiene sus leyes para guiar la acción. El deber es una norma de acción que proviene *a priori* de la razón. Por tanto, la conciencia moral es autónoma, puesto que se da a sí misma sus leyes. El deber se traduce en la conciencia por el *imperativo categórico*, imponiéndose por sí mismo a todo ser racional, sin exigir ningún fundamento ni justificación. El deber es absoluto; él mismo justifica sus condiciones. Debe admitirse y considerarse como verdadero lo que el deber implica, lo cual exige, para que sea posible, la vida moral. No hay ninguna certeza teórica para este camino, pero se afirma por un acto de fe, a título de postulados de la razón práctica. Estos postulados son la libertad, la inmortalidad del alma y la existencia de Dios.

Una crítica de la razón dará respuesta a dos necesidades: por una parte, una "*Kritik der reinen Vernunft*", especulativa, responde a la pregunta ¿qué podemos saber?; y por otra, una "*Kritik der praktischen Vernunft*" responde a la pregunta ¿qué debemos hacer?

Bergson opina que Kant abriría, de este modo, "camino a una filosofía nueva, que se instalase en la materia extra-intelectual del conocimiento mediante un esfuerzo superior de intuición. Coinciendo con esa materia, adoptando el mismo ritmo y el mismo movimiento, ¿podría la conciencia, mediante dos esfuerzos de dirección inversa que ascendían y descendían alternativamente, captar desde dentro, y no ya percibir desde fuera, las dos formas de la realidad, cuerpo y espíritu?"²⁹

Estas palabras de Bergson dan pie a introducirnos en la crítica de la cosmología racional. Esta crítica muestra que si se considera al mundo como real en sí, y si se especula sobre él, se cae en "antinomias insolubles", es decir, en un enfrentamiento entre dos proposiciones contradictorias, tesis y antítesis, que son demostradas ambas por argumentos igualmente probatorios.

Kant plantea cuatro antinomias que se refieren, todas ellas y considerando aspectos diferentes, a la relación entre lo finito y lo infinito.³⁰ Ante la idea

²⁹ Ibid., p. 797, 357.

³⁰ Kant distingue cuatro antinomias, según que se considere el mundo desde el punto de vista de la cantidad, de la cualidad, de la relación o de la modalidad:

1^a Tesis: el mundo es limitado en el espacio y en el tiempo. Antítesis: el mundo no tiene límite ni en el espacio ni en el tiempo.

2^a Tesis: la materia está compuesta de elementos simples e indivisibles. Antítesis: no hay elementos simples, y la materia es divisible hasta el infinito.

tomista de que no se puede demostrar que el mundo es limitado en el tiempo, pero que tampoco puede demostrarse lo contrario, Kant, en vez de decir que no se pueden demostrar la tesis ni la antítesis, diría que ambas pueden ser demostradas. Estas antinomias, planteadas desde el punto de vista de la razón pura, conducen al escepticismo. Kant sugiere adoptar una actitud crítica. En las dos primeras antinomias, que Kant llamará "matemáticas", tanto la tesis como la antítesis son falsas: no podemos tener ninguna intuición del mundo en su totalidad, puesto que nuestras intuiciones tienen lugar en el espacio y en el tiempo. En cambio, en las otras dos antinomias, llamadas "dinámicas", la tesis y la antítesis son verdaderas: la primera es verdadera para las cosas en sí, la segunda es verdadera para los fenómenos. Gracias a la distinción de los órdenes de realidad, se pueden admitir a la vez la libertad en el mundo de las cosas en sí, y la necesidad en el mundo de los fenómenos. Sin embargo, la solución de las dos últimas antinomias no pretende afirmar la existencia de la libertad ni la de Dios.

Bergson objeta a la filosofía de Kant de que aceptara sin discusión la idea de una ciencia única, capaz de estrechar con la misma fuerza todas las partes de lo dado y de coordinarlas en un sistema que por todas partes presentara la misma solidez, sin darse cuenta de que la ciencia se vuelve cada vez menos objetiva a medida que pasa de lo físico a lo vital y de lo vital a lo psíquico.³¹

En Bergson la experiencia se movería en dos sentidos diferentes y quizá opuestos: el uno de acuerdo con la dirección de la inteligencia; el otro en una dirección contraria a la suya. En Kant no sería posible una intuición de lo vital y de lo psíquico; no sería posible esa dualidad de intuición que permite ver cómo la materia y la forma del conocimiento intelectual se engendrarían la una a la otra mediante su adaptación recíproca, modelándose la inteligencia sobre la corporeidad y la corporeidad sobre la inteligencia. Kant, siguiendo con la crítica de Bergson, jamás aceptará "un conocimiento desde dentro de los hechos que los captara en su brotar mismo, en lugar de cogerlos una vez brotados, y que ahondase así por debajo del espacio y del tiempo espacializado. Y, sin embargo, bajo ese plano es donde nuestra conciencia nos coloca; ahí está la duración verdadera".³²

Bergson también se queja de que "la filosofía poskantiana, por muy severa que hubiese podido ser con las teorías mecanicistas, acepta del mecanicismo la idea de una ciencia única, la misma para cualquier especie de realidad. (...) Sustituye los grados sucesivos de complicación que el mecanicismo suponía,

3^a Tesis: en el mundo hay causalidad libre. Antítesis: no hay libertad, sino que todo sucede en el mundo según leyes necesarias.

4^a Tesis: el mundo implica la existencia de un Ser necesario. Antítesis: no hay Ser necesario que sea causa del mundo.

³¹ Cfr. Ibid., p. 798, 358.

³² Ibid., pp. 798-800, 358-360.

por grados de realización de una Idea, o por grados de objetivación de una Voluntad, (pero) sigue hablando aún de grados, y esos grados son los de una escala que el ser recorre en un sentido único. En resumen, discierne en la naturaleza las mismas articulaciones que en ella discernirá el mecanicismo; conserva del mecanicismo toda la traza; simplemente le pone otros colores".³³

Bergson también apela a una experiencia que siga a lo real en todas sus sinuosidades, que no deje ninguna holgura entre las explicaciones que nos sugiere y los objetos que se trata de explicar.³⁴

Teorías sobre el origen de la vida. El Mecanicismo

La cuestión del origen y el desarrollo de la vida se ha planteado desde diversas perspectivas que, en sus inicios, fueron especialmente de tipo mítico y religioso, pero que con la aparición de la filosofía, intentaron evitar recurrir al mito, preparando el terreno para las explicaciones de orden científico. Estudiaremos el mecanicismo como concepción mecánica de los fenómenos vitales, el finalismo como concepción teleológica de estos fenómenos y el vitalismo como doctrina que sostiene el peculiar carácter específico de los fenómenos vitales.

Nos detenemos primero en el concepto de *azar*. Empédocles y Demócrito elaboran sus teorías filosóficas descartando el concepto de finalidad como factor realmente explicativo. El primero habla de amor y odio como simples fuerzas o energías que no implican ninguna inteligencia ordenadora. Para el segundo, el azar es una necesidad ciega, con lo cual identifica la noción de azar con la de fortuna. Demócrito admite únicamente los átomos y el vacío en el que éstos se mueven. Este atomismo alumbró un modelo mecanicista de la naturaleza: el universo no está presidido por plan alguno trazado por una inteligencia trascendente, ni existe tampoco finalidad inmanente que preste inteligibilidad a los procesos naturales. El universo es consecuencia de una necesidad ciega y opaca que para el hombre se confunde con el azar. Los organismos son considerados, según este mecanicismo, como un conjunto de elementos y fuerzas físico-químicas, sin aceptar ningún diseño previo y una ejecución de este diseño.

Aristóteles declaró absurdas estas tesis. Además de examinar los cuatro diferentes tipos de causas –material, formal, eficiente y final–, habla de otros dos tipos de causas: el azar y la suerte o fortuna. Con ellas se refiere a acontecimientos que se distinguen de los ordinarios por su excepcionalidad. El azar y la suerte son causas reales, pero que expresan una causalidad por

³³ Ibid., pp. 801, 361-362.

³⁴ Cfr. Ibid., p. 801, 362.

accidente. La accidentalidad excluye la necesidad, pero no implica que algo sea absurdo o inexplicable. Común al azar y a la suerte es el hecho de designar acontecimientos excepcionales que tienen lugar cuando se entrecruzan series causales independientes. Pero el acontecimiento por suerte o fortuna tiene una característica que no posee el acontecimiento por azar: el que pudiendo ser el acontecimiento objeto de un propósito, tenga lugar, al menos en una de las dos series causales, sin propósito. La suerte o la fortuna, lo mismo que el azar, no son fundamentos irrationales de los acontecimientos, sino, como afirma Aristóteles, privaciones: la suerte es una privación del arte, y el azar es una privación de la naturaleza.

Demócrito expuso la idea de que la vida pudiera deberse a una generación espontánea, fruto de la unión al azar de átomos en el vacío, y sin la necesidad de ninguna intervención de dioses ni de mecanismo teleológico alguno. Aunque las concepciones de tipo vitalista y animista, reforzadas con la filosofía platónica, eclipsaron las tesis materialistas, hasta el siglo XIX se siguió creyendo que determinados seres vivos –como los infusorios, descubiertos gracias al microscopio– podían surgir espontáneamente de la materia. A partir de Pasteur, la idea de que la vida pudiese surgir de la materia sin más fue totalmente abandonada. Se desarrollaron entonces las concepciones de tipo vitalista, teleológico y animista.

Hemos de considerar también el mecanicismo cartesiano. En el siglo XVII, a partir de la obra de Galileo, y especialmente de Descartes, se concibió la posibilidad de entender los fenómenos vitales como reducibles a leyes mecánicas –lo que para los cartesianos, seguidores de una concepción dualista entre mente y materia, no era aplicable al caso del ser humano–. Este mecanicismo, al diferenciar entre sustancia pensante y sustancia extensa, negó la existencia del alma en los animales, considerándolos meras máquinas. El mecanicismo ya había sido sustentado por Hobbes.

Al centrarse sólo en el resultado de las observaciones y experiencias, Julien Offroy de la Mettrie llegaría a afirmar que la diferencia entre el hombre y el animal es que el primero tiene más cerebro. Con esta afirmación se anula la diferencia de género o de naturaleza entre el hombre y el animal, para pasar a ser una diferencia de grado. Según De la Mettrie, la materia poseería una tendencia natural al movimiento y a la autoorganización. De la Mettrie se acerca a las posiciones defendidas por Spinoza. Paul Henri, barón d'Holbach, afirma que la materia ha existido siempre, debiéndose a su movimiento los cambios, combinaciones y formas que toma la realidad. Otra forma de mecanicismo fue el emergentismo de Malpighi, que consideraba todo cuerpo como una conjunción de diminutas máquinas interrelacionadas, y el cuerpo resultante como un fenómeno emergente. Los descubrimientos de la biología celular provocaron un auge de esta tesis.

El Finalismo

Además del concepto de azar, debemos fijarnos también en el de finalidad. Ambos guardan una estrecha relación con los procesos biológicos. En Anaxágoras aparece por primera vez de modo explícito la idea de Dios como principio rector del universo. Pero Anaxágoras concede el papel fundamental de la construcción del universo a fuerzas de carácter mecánico, en lugar de concebir el orden del universo como el resultado de una mente que actúa en orden a unos fines. Sócrates, que había acogido con entusiasmo esta idea de una inteligencia que ordenaría todas las cosas disponiéndolas de tal forma que alcanzasen el estado más perfecto, reacciona contra algunos sofistas para quienes la idea de finalidad carecía de valor explicativo. Sócrates se daría cuenta de que el conocimiento que obtenemos mediante la experiencia científica, cuantitativa, no proporciona ninguna clave acerca del sentido de finalidad, pero pretendió resolver las limitaciones de este tipo de conocimiento utilizando otro conocimiento igualmente limitado: la reflexión y la introspección.

El hilemorfismo aristotélico sustentaba la necesidad de la intervención de un principio formal estructurante de la materia, que en el caso de los seres vivos sería el alma. Aristóteles incorporó en su sistema la noción de generación espontánea como origen de algunas formas de vida. La causa final es una de las dos causas extrínsecas de los entes. Desde Aristóteles se ha entendido, con frecuencia, la noción de finalidad en relación a la idea de causa. Aquello por lo cual se hace algo, el fin, es la causa final, aunque a veces sea difícil distinguir entre el fin como causa final y como causa eficiente. La materia inorgánica –los seres inmóviles de Aristóteles– no obran en vistas a un fin, pero tienen un fin. Según la concepción aristotélica, la función de las cosas del mundo físico no es arbitraria o casual, sino que poseen una inteligibilidad interna orientada hacia la consecución de una finalidad. Aunque esta causalidad final de los seres vivos no se muestre –no es calculable ni mesurable–, no se puede negar su presencia. Aristóteles concluye que debe existir una Inteligencia superior que ha creado el orden natural; el mundo reclama alguien que lo haya proyectado.

Los mecanicistas no admiten finalidad en la naturaleza, pero los finalistas no niegan el mecanicismo y su función necesaria en los seres naturales.

Cuando racionalismo y empirismo, Descartes y Bacon, niegan la noción de forma sustancial –una sustancia es la unión de la forma sustancial a una materia prima y a unas perfecciones denominadas accidentes–, la noción aristotélica de causa final se desvanece. La sustancia dejaba de ser la unidad de una materia y de una forma. Cuando a la sustancia se le excluye la forma queda la materia extensa o, más bien, la extensión misma, objeto de la geometría y de modificaciones puramente mecánicas. Descartes edifica el

sistema de las sustancias que se corresponden con aquello que llama las tres ideas innatas: el yo se corresponde con la *res cogitans* o pensamiento, Dios con la *res infinita* o infinitud, y el mundo con la *res extensa* o extensión. La *res extensa* cartesiana se confunde con la mera distensión de las partes según las tres direcciones del espacio.

El empirismo de Bacon, alineado con el racionalismo cartesiano, rechaza el punto de vista teórico de la ciencia en beneficio de la utilidad: no le interesa saber la finalidad de las cosas, sino saber cómo funcionan. Empirismo y racionalismo verían la ciencia como una fuente de dominio y poder operativo sobre la naturaleza, incluyendo la naturaleza humana, al tiempo que le subordinarían las demás ramas del saber.

El término azar, en la Edad Moderna, pierde su acepción ontológica, quedando restringido a su dimensión epistemológica. Para Laplace, el azar es tan sólo una palabra que encubre nuestra ignorancia. A partir del siglo XIX, podemos distinguir tres acepciones de la noción de azar: unos afirman que el azar no existe más que como un concepto que designa aquello que se desconoce de un riguroso encadenamiento mecánico de todos los fenómenos, es decir, el término azar designaría el resultado de numerosos, desconocidos y complicados procesos que hacen imposible su determinación; otros postulan que hay azar en toda la realidad, tanto la natural, como la social o histórica; unos terceros afirman que no hay azar en la naturaleza pero sí en la historia. Entre los que defienden la existencia real del azar se encuentra Charles Sanders Peirce, quien considera el *tychismo* –afirmación del azar– como una de las grandes categorías cosmológicas, junto con el *synechismo* –afirmación de la continuidad– y el *agapismo* –afirmación de la evolución–.

El éxito de la física de Newton, que se apoyaba en la evidencia sensorial y experimental, favorecería la afirmación de que sólo un conocimiento directamente relacionado con lo cuantitativo sería válido. David Hume, que llegaba a esta conclusión, invitaría a sus lectores a rechazar todo aquello que no contuviera ningún razonamiento abstracto sobre la cantidad o el número, o razonamientos experimentales acerca de la realidad y la existencia. Tampoco los positivistas admiten la noción de finalidad, considerando su uso un puro antropomorfismo, explicable en las mentalidades primitivas.

El Vitalismo

Según esta concepción del origen y desarrollo de la vida, los fenómenos vitales poseen un carácter singular y específico. Por tanto, son irreducibles a fenómenos mecánicos y a la dinámica puramente físico-química del mundo inorgánico.

Para el vitalismo platónico, el mundo material tiene una causa, un principio representado por el Demiurgo, un artífice divino que no creó de la nada, sino que sacó al mundo del caos, dándole un orden y una forma según un modelo. Este modelo es lo vivo en sí. Mientras para Platón existe una vida, para Aristóteles hay seres vivos. El mundo se presenta como una gran organismo dotado de un alma y de un cuerpo. El alma del mundo está formado por la esencia de lo indivisible, por la de lo divisible y por una tercera esencia, que es mezcla de lo diverso y de lo idéntico. El cuerpo está representado por los cuatro elementos de Empédocles –tierra, aire, agua y fuego–, a los que ese arquitecto organizador da una estructura de carácter geométrico constituyéndolos así en figuras sólidas. En su conjunto, el mundo tiene forma esférica –la esfera es la figura más perfecta– y está dotado de movimiento circular. Este mundo ordenado habría de ser capaz de acoger todas las formas: el espacio. El espacio es el reino de la necesidad, de un mero mecanismo irracional en el que interviene la inteligencia del Demiurgo. En el mundo operan, por tanto, dos tipos de causas: las finales o primarias, de orden intelectual, y las mecánicas, subordinadas a las primeras. En Platón están presentes tanto el mecanismo como el finalismo, aunque el segundo es el que prevalece. En el campo de las ciencias naturales, la descripción correcta de los fenómenos vitales implica necesariamente el recurso a una fuerza especial denominada vida, vinculada esencialmente al alma del mundo.

Alonso afirma que en el siglo XVIII hubo un renacimiento de concepciones organicistas, vitalistas y animistas, revitalizadas por la *Naturphilosophie* y la filosofía de Schelling. Simultáneamente, Leibniz entendería el fenómeno vital a partir de su teoría de la armonía preestablecida, situándose al margen de la polémica que enfrentaría a los mecanicistas con los organicistas-vitalistas capitaneados por Blumenbach, y con los defensores del animismo, como Stahl.³⁵ La tesis central del vitalismo científico era la de defender que, aunque formalmente un organismo se pueda describir como un entramado de órganos o células con una determinada composición bioquímica, ello no explica todavía la diferencia entre lo vivo y lo inerte. Negaban el reduccionismo que explica lo vital a partir de propiedades físico-químicas o bioquímicas de la misma materia, y sustentaban que la vida sólo puede ser explicada a partir de algún principio vital –la *entelequia*³⁶ de Driesch, o el *élan vital* de Bergson– irreducible a la simple materia.

³⁵ Cfr. Alonso, *El evolucionismo y otros mitos...*, pp. 157.

³⁶ Concepto tomado de Aristóteles, con el que designa la actualización plena de aquello que está en potencia. Driesch concibe la “entelequia” como un principio inmaterial que explica la evolución de la vida y del mundo. La “entelequia” aparece como un principio teleológico, cuyo carácter plenamente metafísico es defendido por Driesch en sus escritos filosóficos.

El evolucionismo de Spencer

Bergson encontraría en el pensamiento de Spencer una filosofía que corregía las deficiencias de la filosofía kantiana, una filosofía “sustraída a lo arbitrario, capaz de descender al detalle de los hechos particulares, (...) que también supo ver que esa filosofía debía instalarse en lo que llamamos duración concreta”.³⁷

La filosofía de Spencer anunciaba, según Bergson, una perfecta compatibilidad entre la extensión y el pensamiento, cosa que no habían conseguido ni Descartes, ni Spinoza, ni Leibniz; conseguiría superar el obstáculo kantiano que sólo aceptaba una ciencia única que abarcara toda la realidad sin distinguir las diferencias de naturaleza; y sostenía que esa realidad estaba en el mismo cambio, y no en un mundo ideal y fuera de las cosas como proponía la filosofía de las Ideas.³⁸

Pero el método de Spencer no convencería a Bergson, pues Spencer reconstruiría la evolución yuxtaponiendo los actuales, es decir, de las diversas actualizaciones de ese Todo³⁹ donde se contenía una multiplicidad de virtuales.⁴⁰ Spencer reduciría la realidad a esos actuales; Bergson sostiene

³⁷ EC, p. 802, 362.

³⁸ Bergson destaca el esfuerzo de Spencer con las siguientes palabras: “El advenimiento de las ciencias morales, el progreso de la psicología, la importancia creciente de la embriología entre las ciencias biológicas, todo ello debía sugerir la idea de una realidad que dura interiormente, que es la duración misma. Así, cuando surgió un pensador que anunció una doctrina evolucionista, en la que el progreso de la materia hacia la perceptibilidad se describiría al mismo tiempo que la marcha del espíritu hacia la racionalidad, en la que seguiría de grado en grado la complicación de las correspondencias entre lo externo y lo interno, y en la que el cambio se convertiría al fin en la sustancia misma de las cosas, hacia esa doctrina se volvieron todas las miradas. A eso se debe la poderosa atracción que el evolucionismo de Spencer ha ejercido sobre el pensamiento contemporáneo”. Ibid., pp. 802, 362-363.

Bergson había criticado la filosofía de las Ideas, pues ésta partía de la forma y en ella veía la esencia misma de la realidad; las formas no eran una vista tomada en el devenir, sino que se daban en lo eterno, una eternidad inmóvil de la cual la duración y el devenir serían degradación.

³⁹ En Bergson, el término “Todo” nunca designará algo actual; designa una virtualidad, o mejor, un conjunto de virtualidades, cuyas actualizaciones no formarían parte de este Todo. Bergson utilizará frecuentemente la expresión “el Todo no está dado”.

⁴⁰ Chevalier apunta las siguientes afirmaciones de Bergson: “luego de considerar en su base los *First principles* de Spencer, con el propósito de precisar y de profundizar ciertas nociones de mecánica de que Spencer hace uso con una competencia insuficiente, me aconteció que, al llegar a la idea de tiempo, experimenté el sentimiento muy claro de la insuficiencia de la filosofía spenceriana: se me evidenció entonces el punto débil de su sistema. Me di cuenta que lo que él llamaba “evolución” no era la evolución, sino simples fragmentos de lo evolucionado; con más precisión todavía, reconocí que la noción de tiempo, tal como la concibe esta filosofía mecanicista, es una noción deformada, contaminada, y como materializada en contacto con el espacio, y resulta impotente para representar el movimiento verdadero, tal como nos lo revela el sentido común, y la duración real, tal como la experimentamos en nuestro interior por medio de la conciencia”; “partí de un profundo materialismo. En la Escuela normal donde había ingresado en 1878, leía a Spencer y deseaba llegar a sus mismos resultados, pero con más precisión, rigor y exactitud. El estudio de la psicología, que emprendí cuando ya era profesor en el Liceo Blaise

que la realidad es la misma evolución. Mientras Spencer suma, Bergson propone dividir en tendencias divergentes. Bergson resume el error de Spencer al afirmar que “*el artificio ordinario del método de Spencer consiste en reconstruir la evolución con fragmentos de lo evolucionado. (...) Componiendo entre sí los resultados más simples de la evolución, imitaréis mejor o peor sus más complejos efectos, mas no habréis trazado la génesis de los unos ni de los otros, y esa adición de lo evolucionado a lo evolucionado no se parecerá, en absoluto, al movimiento mismo de la evolución*”.⁴¹

Bergson sostiene que no se puede alcanzar el principio de lo que evoluciona a partir de lo evolucionado, pues desde esos puntos materiales, puntos invariables –sólidos diminutos–, el objeto de la ciencia, no es posible acceder a la materia, al origen mismo de la materialidad. Por otro lado, sólo a través del instinto y de la voluntad ya consolidados, o de una mezcla de lo reflejo y lo voluntario, tampoco podemos acceder a la verdadera actividad original. Y, aunque Spencer, en opinión de Bergson, tendría razón al definir la inteligencia como la correspondencia entre el espíritu y la materia, y ver en ella el término de una evolución, su método de integración de lo evolucionado con lo evolucionado no le permite estudiar su génesis y descubrir el trabajo gradual de consolidación que es la evolución misma.⁴²

“Ahora bien, el error fundamental de Spencer –afirma Bergson– es tomar la experiencia ya dividida, cuando el verdadero problema es saber cómo se ha efectuado la división. (...) Un verdadero evolucionismo se propondría averiguar mediante qué *modus vivendi*, obtenido gradualmente, adoptó la inteligencia su plan de estructura y la materia su modo de subdivisión. Esa estructura y esa subdivisión engranan entre sí. Son complementarias una de otra. Tuvieron que progresar la una con la otra”.⁴³

Materialidad e intelectualidad evolucionan, según Bergson, por una progresiva consolidación de una y de otra, un movimiento descendente al que se opone

Pascal de Clermont-Ferrand, hizo estallar mi sistema”; “es verdad que comencé por ser spenceriano; pero la psicología de Spencer no es lo que me atraía más en la doctrina...”. Chevalier, *Conversaciones...*, pp. 67, 89 y 109.

⁴¹ EC, pp. 802-803, 363.

⁴² Cfr. Ibid., pp. 803-804, 364-365. “(...) Para Spencer los fenómenos que se suceden en la naturaleza proyectan en la mente imágenes que los representan. A las relaciones entre los fenómenos corresponden, simétricamente, relaciones entre las representaciones. Y las leyes más generales de la Naturaleza, en las cuales se condensan las relaciones entre los fenómenos, resulta que así han engendrado los principios rectores del pensamiento, en los cuales se han integrado las relaciones entre representaciones. La naturaleza se refleja en el espíritu. La estructura íntima de nuestro pensamiento corresponde, pieza por pieza, con la osamenta misma de las cosas. Concedo que así sea, pero para que la mente humana pueda representarse relaciones entre fenómenos, es necesario además que haya fenómenos, es decir, hechos distintos, recortados en la continuidad del devenir”. Ibid., pp. 804-805, 366.

⁴³ Ibid., p. 805-806, 367.

otro de signo contrario: la espiritualidad. Y la materia siempre quedará lastrada de geometría, esa determinación que hace de ella nuestro intelecto.⁴⁴

Bergson, ¿dualista o monista?

Nos habíamos preguntado cómo Bergson conciliaba los dos momentos de su método, la idea de las diferencias de naturaleza y la idea de niveles de distensión y de contracción.

Deleuze sostiene que Bergson soluciona el problema diciendo que las diferencias de naturaleza se manifiestan sólo en una de las direcciones divergentes. Una de las dos tendencias o direcciones toma sobre sí todas las diferencias de naturaleza, mientras que sobre la otra dirección recaen todas las diferencias de grado. La duración asumiría todas las diferencias cualitativas hasta el punto de definirse como alteración de sí misma, mientras que la extensión experimentaría exclusivamente diferencias de grado, hasta el punto de aparecer como el esquema de una divisibilidad indefinida. La memoria es esencialmente diferencia, y la materia esencialmente repetición. No hay, siendo precisos, diferencia de naturaleza entre dos tendencias, sino diferencia entre diferencias de naturaleza que corresponden a una tendencia y diferencias de grado que remiten a otra.⁴⁵ Con esta distinción entre las dos líneas divergentes en las que dividimos un mixto presentado a la experiencia se disipa todo posible dualismo.

La duración, la memoria o el espíritu, es la "diferencia de naturaleza en sí y para sí", y el espacio o la materia es la "diferencia de grado fuera de sí y para nosotros". La duración no es otra cosa que el grado más contraído de la materia, y la materia es el grado más distendido de la duración. Las diferencias de grado son el grado más bajo de la Diferencia, y las diferencias de naturaleza son la naturaleza más elevada de la Diferencia. No hay dualismo entre la naturaleza y los grados. Todos los grados coexisten en una misma Naturaleza, que se expresa por un lado en las diferencias de naturaleza y por el otro en las diferencias de grado. Éste es el momento del monismo: todos los grados coexisten en un solo tiempo que es la naturaleza en sí misma. La dualidad es válida entre tendencias actuales que conducen más allá del giro de la experiencia; pero la unidad se lleva a cabo en un segundo giro: la coexistencia de todos los grados es solamente virtual.⁴⁶

Una de las realidades en estado mixto que se presentan a nuestra experiencia, y que dividiríamos en dos líneas divergentes que difieren en

⁴⁴ Cfr. Ibid., pp. 806-807, 368.

⁴⁵ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 95-97.

⁴⁶ Cfr. Ibid.

naturaleza, es la mezcla complejidad-simplicidad. Esta mezcla nos aparece siempre en las tendencias actuales. Bergson, a través del ejemplo del ojo, nos presenta el contraste entre la complejidad del órgano y la unidad de la función de este órgano. La simplicidad, es decir, la función, pertenece al objeto mismo; sobre esta línea recaerían las diferencias de naturaleza: la visión, la audición, el movimiento, etc. La infinita complicación de la estructura corresponde a los distintos puntos de vista que tomaríamos sobre el mismo objeto, al conjunto de yuxtapuestos por los cuales nuestra inteligencia nos representa este objeto. Sobre esta línea, que es la de la extensión, recaerían todas las diferencias de grado.⁴⁷

Los errores en la interpretación de la evolución. La crítica de Bergson al preformismo

El método que propone Bergson no quedará restringido al ámbito de la reflexión filosófica. Bergson critica toda visión del mundo fundada en las diferencias de grado o de intensidad, pues en estas concepciones se pierde lo esencial, es decir, las articulaciones de lo real, las diferencias de naturaleza.

La evolución es una actualización de lo virtual, es decir, tiene lugar de lo virtual a los actuales, y toda actualización es creación. Bergson critica los dos contrasentidos que se dan cuando se habla de la evolución biológica de los seres vivos. Estos errores procederían de interpretar la evolución en términos de un “ posible ” que se realiza, o bien de interpretarla en términos de “ puros actuales ”. Bergson dedica prácticamente todo el primer capítulo de *L'Évolution créatrice* a esta reflexión.

Un primer contrasentido aparece en aquellas teorías que sostienen que las formas están predeterminadas; concepciones que, según Bergson, se oponen a aquello que la experiencia muestra como cierto. Bergson no acepta la explicación mecanicista, pues esta concepción consiste, en esencia, en considerar el pasado y el porvenir como calculables en función del presente, y supone que *todo está dado* o planteado de antemano. Según esta hipótesis, el pasado, el presente y el porvenir, podrían ser vistos de una sola ojeada por una inteligencia sobrehumana capaz de efectuar el cálculo que ello exigiría.

⁴⁷ Cfr. EC, pp. 570-571, 89-90. “ Dos puntos llaman igualmente la atención en un órgano como el ojo: la complejidad de su estructura y la simplicidad de su funcionamiento. El ojo se compone de partes distintas. (...) El detalle de cada una de esas partes conduciría al infinito. Para no hablar más que de la retina, se sabe que comprende tres capas superpuestas de elementos nerviosos (...), cada una de las cuales tiene su individualidad, y constituye sin duda un organismo muy complejo. Por lo tanto, el ojo es una máquina compuesta de una infinidad de máquinas, todas de extrema complejidad. Sin embargo, la visión es un hecho simple. (...) Precisamente por lo simple del funcionamiento, el más leve descuido de la naturaleza al construir esa máquina tan infinitamente complicada, habría hecho imposible la visión. Ese contraste entre la complejidad del órgano y la unidad de la función es lo que desconcierta al espíritu ”. Ibid., p. 570, 89.

Las explicaciones mecanicistas sólo serían válidas para los sistemas que el pensamiento humano destaca o corta en el todo, pero el tiempo sería cosa inútil e irreal.⁴⁸

Laplace y Du Boys-Reymond son, según Bergson, modelos de hombres de ciencia que han creído en la universalidad y en la perfecta objetividad de esta hipótesis. Éstos sostienen que sería posible un conocimiento de la naturaleza, que estuviese representado por una sola fórmula matemática. También Huxley mantendría una postura parecida, pues postulaba que el desarrollo del mundo estaba potencialmente en el vapor cósmico inicial, y que el conocimiento de las propiedades de sus moléculas podría predecir con total certeza cada momento de la evolución.⁴⁹ Esta hipótesis se opone a la teoría darwiniana de la selección natural que sostenía que las variaciones genéticas que producen el incremento de probabilidades de supervivencia de una variación están sujetas al azar. Darwin ya advirtió que Huxley no había entendido la teoría que proponía sobre el mecanismo de la evolución.

Otra concepción, que según el criterio de Bergson resulta inaceptable para explicar el sentido de la vida, es la de la finalidad. Ésta, en su forma extrema, tal como la propone Leibniz, presupone que las cosas y los seres no hacen más que ejecutar un programa trazado de antemano. El tiempo también aquí resulta inútil, pues como en la hipótesis mecanicista, no hay lugar para la imprevisión, ni la invención, ni la creación; todo está dado o planteado de antemano. El finalismo sustituye la impulsión del pasado –propio de la hipótesis mecanicista– por la atracción del porvenir. Pero, a diferencia del mecanicismo, el finalismo no tiene líneas inflexibles y fijas –no aspira a una única fórmula matemática–. En cuanto se rechaza el mecanismo puro hay que aceptar algo del finalismo.

Bergson recurre entonces a la experiencia. Ésta probaría que en la naturaleza es difícil que reine la armonía. La naturaleza coloca a los seres vivos unos frente a otros y presenta en todas partes el orden junto al desorden, la regresión al lado del progreso, lo cual sería contradictorio con un universo que en su conjunto fuese la realización de un plan preconcebido. Bergson se

⁴⁸ Cfr. Ibid., pp. 525-526, 37-38. Las leyes que rigen la materia inorganizada –Bergson compara el método con el de la ciencia que analiza la materia bruta con la vida– pueden expresarse, en principio, por ecuaciones diferenciales en las cuales el tiempo desempeña el papel de variable independiente. Ciertos aspectos del presente, importantes para la ciencia, pueden calcularse en función del pasado inmediato. Nada de esto hay en los dominios de la vida. Aquí el cálculo se adapta, todo lo más, puede ejercerse sobre determinados fenómenos de *destrucción* orgánica. El momento actual de un cuerpo vivo tiene su razón de ser no sólo en su momento inmediatamente anterior, sino que hay que añadir todo el pasado del organismo. Los sistemas sobre los cuales opera la ciencia están en un presente instantáneo que se renueva sin cesar, en un mundo que muere y que renace en cada instante, pero nunca están dentro de la duración real. La duración es el lazo de unión entre pasado y presente. Cfr. Ibid., pp. 510-513, 19-23.

⁴⁹ Cfr. Ibid., pp. 526-527, 38-39.

cuestiona si esto que no puede afirmarse del conjunto de la materia ni del conjunto de la vida podría afirmarse de cada organismo considerado aparte. Afirma que cada ser vivo realiza un plan inmanente a su sustancia ya que es posible advertir una admirable división del trabajo, una solidaridad entre las partes y un orden en la infinita complicación. A esta noción de finalidad, a la que llama *externa*, en virtud de la cual los seres vivos estarían coordinados los unos con los otros, se opone una finalidad *interna* por la cual se dice que cada ser está hecho para sí mismo. Bergson se opone a ese finalismo radical que se ha reducido hasta tal punto de no abarcar más que un solo ser vivo a la vez.⁵⁰

Bergson considera que un organismo que vive es algo que dura; su pasado se prolonga en su presente, permaneciendo en él de una manera actual y activa. La vida, dice Bergson, es imprevisible: lanza a las especies en diversas direcciones. Así, cada especie particular, en el acto mismo por el cual se define y se constituye, afirma su independencia, siguiendo su capricho y desviándose más o menos de la dirección original. En un organismo siempre hay algo que envejece: Bergson afirma que “*donde quiera que algo vive hay, abierto en alguna parte, un registro donde el tiempo se va inscribiendo*”. El empuje por el cual el ser vivo crece, se desarrolla y envejece es el mismo que le ha hecho atravesar las fases de la vida embrionaria: hay una continuidad no interrumpida entre la evolución del embrión y la del organismo completo. En los vivientes hay constantes cambios de forma, un registro continuo de la duración –vivir es lo mismo que durar–, un persistir del pasado en el presente. En los seres vivos estos cambios forman parte de su envejecimiento.⁵¹

Ahora bien, Bergson sostiene que cada parte de las que está compuesto un organismo puede ser otro organismo con cierta independencia, y al subordinar la existencia de éste a la vida del mayor, aceptamos el principio de una finalidad externa; se destruye por sí misma la concepción de una finalidad siempre interna, que considera que la subordinación de estas partes al individuo es completa, por lo que no serían organismos. Si el ser vivo tiene finalidad, la tiene en la medida en que está esencialmente abierto a una totalidad también abierta: “Por radical que nuestra propia tesis pueda parecer, o la finalidad es externa o no es nada de nada”. El finalismo es preferible al mecanicismo, siempre con la condición de someterlo a dos correcciones. Por una parte, es una equivocación comparar el ser vivo con todo el universo como si se tratara de una analogía entre dos totalidades cerradas –macrocosmos y microcosmos–. Por otra parte, tenemos la prueba

⁵⁰ Cfr. Ibid., pp. 528-529, 39-41.

⁵¹ Cfr. Ibid., pp. 507-510, 15-18.

de que la vida fabrica ciertos aparatos idénticos, por medios desemejantes, en líneas de evolución divergentes.⁵²

Bergson destaca las teorías vitalistas o neovitalistas de los trabajos de Driesch y de Reinke, pues éstos afirman que el mecanicismo puro es insuficiente. Aunque también reconoce que la posición de estas hipótesis se ha hecho muy difícil, puesto que no hay finalidad puramente interna, ni individualidad absolutamente neta en la naturaleza. Cada elemento que entra en la composición del individuo tiene una cierta individualidad, pero el individuo no es lo bastante independiente ni aislado de los demás como para concederle un principio vital propio, pues no es más que el desarrollo de un óvulo que formaba parte del cuerpo de su madre y de un espermatozoide que pertenecía al padre. Bergson resuelve el sistema afirmando que todo ser vivo permanece unido a la totalidad de los seres vivos, por la vía de una descendencia divergente a partir de un centro u origen de la vida: "una pequeña masa de gelatina protoplasmática que sin duda está en la raíz del árbol genealógico de la vida". Así, la finalidad abarcará entonces la vida entera, una vida común a todos los vivientes, pero es una finalidad que deja a cada ser viviente individualizarse en cierto grado. Bergson reconoce ciertas incoherencias, pero se decide por la hipótesis que coordina no sólo las partes de un organismo con este mismo, sino cada ser vivo con el conjunto de los demás.⁵³

Nos detenemos en esa prueba de la finalidad externa que radicaría en las actualizaciones semejantes que descubrimos en líneas divergentes. En el proceso de actualización, la categoría de semejanza se encuentra subordinada a la de divergencia. El ojo del molusco y el del vertebrado, por ejemplo, poseen estructuras semejantes: por vías muy divergentes, la visión ha llegado a construir un órgano semejante. El acto simple, por el cual el movimiento describe un recorrido o la naturaleza ha construido el ojo, encuentra una resistencia en la materia. La materia bruta canaliza y limita el movimiento, expresa negativamente el movimiento indiviso. Cuanto mayor es el esfuerzo, más penetrará en la materia al mismo tiempo que mayor es la resistencia de la materia. La forma del órgano no es más que la medida en que se ha obtenido el ejercicio de la función. Aunque dos especies estén muy distanciadas una de otra, si en las dos la marcha de la función del órgano ha sido la misma, en las dos hallaremos el mismo órgano. Esto se efectúa en virtud del impulso original de la vida, implicado en el movimiento. La vida es, fundamentalmente, tendencia a actuar sobre la materia bruta, y el sentido de esta acción no está predeterminado, y de ahí la imprevista variedad de formas que la evolución de la vida va sembrado en su camino.⁵⁴

⁵² Cfr. Ibid., pp. 529, 530, 41-42; 541, 55.

⁵³ Cfr. Ibid., pp. 531, 43-44.

⁵⁴ Cfr. Ibid., pp. 574-578, 94-98.

Hay finalidad, pues la vida opera en distintas direcciones; pero no hay fin ya que estas direcciones no preexisten ya hechas, sino que son creadas al mismo tiempo que el acto que las recorre y no son más que las direcciones de ese mismo acto: cada nueva actualización es una nueva creación. Cada actualización corresponde a una de las multiplicidades virtuales que se encerraban en el Todo inicial, pero cada actualización ha de inventar cada vez esa correspondencia, crear aquello que estaba en estado virtual, distinguir lo que estaba confuso.⁵⁵

"La interpretación finalista, tal y como la proponemos, nunca deberá tomarse por una anticipación del futuro. Es cierta visión del pasado a la luz del presente. (...) El futuro aparece entonces como dilatando el presente. Por lo tanto, no estaba contenido en el presente bajo la forma de fin representado. Sin embargo, una vez realizado, explica el presente tanto como el presente lo explicaba, y aún más; deberá considerarse como un fin tanto o más que como un resultado".⁵⁶

Los errores que provienen de una interpretación de la evolución en términos de puros actuales

La evolución es un hecho que constata la experiencia; para Bergson no tiene ningún sentido dudar de ello. El problema no consiste en saber si las especies evolucionan, sino cómo evolucionan. Todo el problema estriba en la naturaleza y en las causas de las diferencias entre los seres vivos. Estas diferencias o variaciones vitales tampoco las podemos concebir como puramente accidentales. Bergson pone objeciones a las hipótesis que han seguido esta segunda interpretación de la evolución en términos de puros actuales. La primera consideración, aquella sobre la cual postula su teoría evolutiva, es que la vida desde sus orígenes es la continuación de un mismo y único impulso, que se ha repartido entre líneas divergentes.⁵⁷ Seguidamente considera las dos hipótesis que manejaban los biólogos respecto al concepto de adaptación: para unos, las condiciones exteriores tendrían una influencia positiva, serían la causa directa de las variaciones; para otros, más fieles a las teorías de Darwin, esta influencia exterior sólo se llevaría a cabo de un modo indirecto o negativo, es decir, eliminando aquellas variaciones que no se adaptaran.⁵⁸

Bergson somete las distintas hipótesis evolucionistas a una prueba común, demostrando que todas ellas chocan con alguna dificultad invencible. Se pregunta cómo es posible encontrar órganos semejantes –el ojo es un aparato

⁵⁵ Cfr. Ibid., p. 538, 51-52.

⁵⁶ EC, pp. 538-539, 52-53.

⁵⁷ Cfr. Ibid., p. 540, 53.

⁵⁸ Cfr. Ibid., pp. 541-542, 55-56.

extraordinariamente complicado- en líneas evolutivas muy divergentes:⁵⁹ "Cuanto más divergentes sean dos líneas de evolución, tantas menos probabilidades habría de que influencias accidentales exteriores o variaciones accidentales internas hubieran determinado en ellas la constitución de aparatos idénticos, sobre todo si no había trazas de esos aparatos en el momento en que se produjo la bifurcación".⁶⁰

Cada variación, aun la más pequeña, supone la concurrencia de una infinidad de causas sobre diferentes puntos del espacio y del tiempo. Bergson concluye que los mecanismos que propone la biología no dan una respuesta adecuada a la realidad. Tanto la hipótesis de las variaciones meramente accidentales, como la hipótesis de una variación dirigida en un sentido definido bajo la influencia de las condiciones exteriores, y la herencia de lo adquirido tropezarían, según Bergson, con una misma dificultad insuperable: todas interpretan las diferencias que se dan entre los seres vivos como en la perspectiva de una causalidad puramente exterior.

Por lo que respecta a la primera hipótesis de explicación evolucionista, es decir, la evolución a través de las variaciones accidentales debidas al azar, bien sea mediante la teoría de Darwin de las variaciones insensibles que se acumularían por efecto de la selección natural, bien mediante la teoría de las variaciones bruscas,⁶¹ no da respuesta a todos los hechos que la observación constata. Estas variaciones, por pequeñas que sean, al ser debidas al azar, permanecerían exteriores e indiferentes entre sí; además, al ser exteriores sólo podrían entrar unas con otras en relaciones de asociación y de adición; y al ser indiferentes, ni siquiera tendrían realmente el medio de entrar en relaciones de este tipo, pues sería difícil justificar que pequeñas variaciones sucesivas se encadenen y se adicionen en una misma dirección, ni tampoco que variaciones bruscas y simultáneas se coordinen en un conjunto viable.⁶²

Tampoco sirven aquellas hipótesis que invocan la acción del medio y la influencia de las condiciones exteriores. La ortogénesis, teoría que asignaría direcciones definidas a la evolución de los diversos órganos merced a un ajuste mecánico entre las fuerzas externas y las internas, es decir, considerar una adaptación pasiva de la materia inerte que sufre la influencia del medio, tampoco da una justificación convincente. Bergson sostiene que la teoría de Eimer pretende que la física y la química den una explicación de todo.

⁵⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 546-548, 61-62.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 541, 54.

⁶¹ Darwin prácticamente ignoraba la variación brusca y explicaba la génesis de las especies por la acumulación de variaciones insensibles. La idea opuesta, postulada por Bateson y por Hugo de Vries y que, según Bergson, ganaba terreno, proponía la aparición de una especie de golpe, por la aparición simultánea de muchos caracteres nuevos, bastante diferentes de los viejos. Las especies podrían pasar por períodos alternados de estabilidad y transformación; al llegar al de mutabilidad, producirían formas inesperadas en multitud de direcciones diversas.

⁶² Cfr. *EC*, pp. 54, 540; 546-554, 61-70.

Bergson se inclina por considerar una adaptación activa o cierta capacidad *sui generis* que la materia organizada tiene de armar máquinas muy complicadas para sacar partido de una excitación exterior, y no sólo buscar una utilidad inmediata. Nuestro ojo saca partido de la luz al permitirnos utilizar, mediante movimientos de todo el cuerpo, los objetos que vemos de manera provechosa y evitar aquellos que vemos como perjudiciales.⁶³ Si la adaptación de la que se habla es pasiva, una simple repetición en relieve del negativo de las condiciones exteriores, de un vaciado, no hay creación. En cambio, la evolución saca partido de esas condiciones exteriores construyendo una máquina que en nada se parece a ellas. Y adaptarse, aclara Bergson, no es repetir, sino replicar.⁶⁴

Bergson también estudia las tesis de Lamarck. Éste atribuía al ser viviente la facultad de variar por el uso o el no uso de sus órganos, y también la de transmitir a sus descendientes la variación así adquirida. Bergson observa que algunos biólogos se habían adherido a una doctrina muy parecida: la variación que llegaría a producir una especie nueva brotaría del esfuerzo del ser viviente para adaptarse a las condiciones en que debe vivir. Ello podría conseguirse mediante el ejercicio mecánico de ciertos órganos provocado por la presión de las circunstancias exteriores, o presuponer una conciencia y voluntad. Así, el neolamarckismo es la única hipótesis susceptible de admitir un principio interno y psicológico del desarrollo. Bergson, aunque no entra en la controversia relativa a la herencia de los caracteres adquiridos y aduce que Spencer nunca se planteó esta cuestión, ya que toda su psicología y gran parte de su filosofía se vendrían abajo, reconoce que esta hipótesis presenta muchas dificultades, pues no hay experimentos contrastados que la avalen. Y aun suponiéndola cierta, resultaría muy difícil probar que la herencia es capaz de producir, a través de numerosas variaciones, órganos semejantes en especies que han seguido líneas muy divergentes.⁶⁵

Bergson no despreciará las distintas hipótesis evolucionistas después de esta prueba, sino que las propondrá como respuesta a un cierto punto de vista de la evolución o de la realidad. Aunque la realidad en sí misma, dice Bergson, es el objeto propio de la filosofía, y ésta no está sujeta a la precisión científica.⁶⁶ Acepta de los neodarwinianos la hipótesis de que las causas esenciales de la variación son las diferencias inherentes al germen del cual es portador el individuo, pero no conviene con éstos en su afirmación de la accidentalidad e individualidad de estas diferencias inherentes al germen. Bergson propondrá que estas diferencias sean el desarrollo de una impulsión que pasa de germen en germen a través de los individuos. La teoría de las mutaciones o variaciones bruscas demuestra que la tendencia a cambiar no es accidental,

⁶³ Cfr. Ibid., pp. 554-560, 70-77.

⁶⁴ Cfr. Ibid., pp. 544, 58-59.

⁶⁵ Cfr. Ibid., pp. 560-567, 77-85.

⁶⁶ Cfr. Ibid., p. 567, 85.

aunque sí lo sería el cambio. Pero esta teoría debería confirmarse con más experimentos.⁶⁷

Bergson acepta de Eimer sólo la hipótesis según la cual las variaciones de los diversos caracteres se proseguirían de generación en generación en sentidos definidos, y no accidentales. Bergson sostiene que la evolución del mundo orgánico no debe estar predeterminada en su conjunto, pues supone la espontaneidad de la vida que se manifiesta por una continua creación de formas que se suceden unas a otras, aunque es necesaria alguna determinación.

También acepta la causa de orden psicológico a la que recurren los neolamarckianos, pues un cambio hereditario y de sentido definido que va acumulándose y componiéndose hasta construir una máquina cada vez más complicada debe relacionarse con algún tipo de esfuerzo, pero mucho más profundo que el individual, mucho más independiente de las circunstancias, común a la mayor parte de los representantes de una especie e inherente a sus gémenes.⁶⁸

L'Élan vital

El error de las teorías evolucionistas sería, para Bergson, concebir las variaciones vitales como determinaciones actuales que deberían combinarse sobre una única y misma línea; el mismo error de las filosofías de la naturaleza que veían diferencias de grado donde en realidad habría diferencias de naturaleza.

Para Bergson, las exigencias de una filosofía de la vida serían las siguientes: la diferencia vital sólo puede ser vivida y pensada como una diferencia interna donde la tendencia a cambiar no es accidental y las variaciones encuentran en dicha tendencia una causa interior; estas variaciones no entran en relación de asociación ni de adición, sino, por el contrario, de disociación o de división.⁶⁹ Es necesario, por tanto, una virtualidad que se actualice siguiendo líneas divergentes, de tal modo que la evolución no va de un actual a otro actual según una serie lineal homogénea, sino de un virtual a los términos heterogéneos que lo actualizan a lo largo de una serie ramificada.

⁶⁷ Cfr. Ibid., pp. 567-569, 86-87.

⁶⁸ Cfr. Ibid., pp. 568-570, 87-88.

⁶⁹ “(...) Una simple mirada al embrión le habría mostrado –Bergson se refiere a la doctrina de la finalidad, que sostenía que las partes habían estado ensambladas según un plan preconcebido, con vistas a un fin– que la vida (...) no procede por asociación y adición de elementos, sino por disociación y desdoblamiento”. Ibid., p. 571, 90.

¿Cómo la unidad inicial, la identidad original, esa virtualidad tiene poder para diferenciarse? La realidad de lo virtual consiste precisamente en la coexistencia de todos los distintos grados de contracción y de distensión. Sólo en la virtualidad se da la multiplicidad. La virtualidad se actualiza según líneas divergentes; la totalidad de la virtualidad se divide entre la totalidad de las líneas divergentes. A cada línea le corresponde una parte de la virtualidad. Cada actualización supone una diferenciación en la cual ya no es posible una coexistencia de esas multiplicidades: cada una de las líneas representa una actualización del Todo inicial en una dirección y no se combina con las otras líneas o las otras direcciones. Las multiplicidades que coexistían en lo virtual dejan de coexistir en lo actual y se distribuyen en líneas o partes no sumables, cada una de las cuales retiene el todo, aunque bajo un determinado aspecto. Pero ¿cuál es la causa que actualiza las multiplicidades virtuales o, dicho de otra manera, que hace pasar de lo virtual a lo actual?

Bergson propone la noción del *élan vital* como hipótesis para explicar el paso de la Unidad a los actuales; en definitiva, para dar razón del origen y de la transmisión de la vida. Su idea del impulso original de la vida es la de un sustrato que se transmite a todas las formas vivientes y a todas las generaciones, que se conserva, que se reparte y no pierde su fuerza por divergentes que sean todas las líneas de la evolución, y que es causa profunda de las variaciones, hasta llegar a crear especies nuevas. Bergson somete su hipótesis a las mismas pruebas a las que había sometido las diversas concepciones de la vida y las hipótesis evolucionistas. Aceptar la hipótesis de un impulso común solucionaría la cuestión anteriormente debatida: dos especies divergentes que parten de un tronco común podrían, y aun deberían, en puntos definidos, evolucionar de un modo idéntico, es decir, tendrían órganos semejantes.⁷⁰

Si nos atenemos tan sólo a esta obra bergsoniana –nos referimos a *L'Évolution créatrice*–, el estatuto del *élan vital* es confuso: más por lo que silencia que por lo que precisa. A veces parece ser la vida misma,⁷¹ otras aquello que hace posible la vida: un impulso que tampoco esclarece si coincide con la idea de un Dios creador.

⁷⁰ Ibid., pp. 569-570, 88.

⁷¹ "Mas entonces ya no habrá que hablar de la vida en general como de una abstracción, o como de un simple epígrafe bajo el cual se inscribe a todos los seres vivientes. En un momento determinado, en determinados puntos del espacio ha nacido una corriente muy visible. Esa corriente de vida, al atravesar los cuerpos que ha organizado uno tras otro, al pasar de generación en generación, se ha dividido entre las especies y se ha diseminado entre los individuos sin perder nada de su fuerza, intensificándose más bien a medida que avanzaba. (...) La vida aparece como una corriente que va de uno a otro germen por el intermedio de un organismo desarrollado". Ibid., pp. 516-517, 26-27.

El sistema del Absoluto de Plotino

En esta noción bergsoniana del *élan vital* entrevemos resonancias del pensamiento de Plotino. Unas breves consideraciones sobre las teorías de este filósofo –el *principio primero* y *la procesión descendente*– nos pueden dar alguna luz sobre el impulso vital bergsoniano como causa de actualización en líneas divergentes de las virtualidades que se almacenaban en la totalidad o punto de partida de Bergson.

Bergson asegura que en la filosofía de las Ideas se halla “una concepción *sui generis* de la causalidad”. Es el proceso que, según Bergson, sigue nuestra inteligencia cuando pretende remontarse al origen de las cosas. Bergson recuerda que los filósofos antiguos utilizan términos como “atracción”, “impulso”, para referirse a la acción que ejerce el primer motor sobre el mundo. El Dios de Aristóteles sería un modelo cuya perfección atrae, es decir, provoca una ascensión, al mismo tiempo que es descrito como descendiendo hacia las cosas. Los alejandrinos, afirma Bergson, seguirían profesando este doble movimiento de procesión y conversión, desde y hacia el primer principio.⁷²

Bergson propone que estas dos concepciones de la causalidad divina sólo pueden identificarse juntas si ambas se reducen a una tercera, que justifica no sólo por qué las cosas se mueven en el espacio y en el tiempo, sino también por qué hay espacio y tiempo, por qué hay movimiento, por qué hay cosas. “Esa concepción, que se transparenta cada vez más bajo los razonamientos de los filósofos griegos a medida que se va desde Platón a Plotino, la formularíamos como sigue: *La posición de una realidad implica la posición simultánea de todos los grados de realidad entre esa realidad y la pura nada*”.⁷³

El principio divino aristotélico necesitaba caracterizarse por la inmutabilidad eterna, por la inmovilidad –el movimiento que transmite no pudo comenzar y no debe jamás terminar–. Es la manera, afirma Bergson, que tiene Aristóteles para evitar una continua disminución o degradación del principio divino en su continuo movimiento de transmisión como causa eficiente y final. El impulso vital bergsoniano se transmitiría sin perder su fuerza original, de tal manera la extensión y la duración no sufren ninguna disminución en espacio y tiempo. Bergson vería en Plotino el pensador que tuvo las intuiciones más certeras sobre ese principio.⁷⁴

⁷² Cfr. Ibid. p. 768, 322.

⁷³ Ibid., pp. 768 ,323.

⁷⁴ Cfr. Ibid., pp. 769-770, 324-325.

Plotino (204-270) reflexiona sobre temas clásicos del pensamiento platónico: la trascendencia y naturaleza del primer principio, la distinción entre la realidad sensible e inteligible, la doctrina de las Ideas, la naturaleza del alma. Plotino concibe la realidad inteligible formada por tres hipóstasis, jerárquicamente ordenadas y procedentes cada una de la anterior, entre las que debe clarificar la naturaleza y relaciones recíprocas: el Uno, el Espíritu y el Alma.

Todo procede del Uno y todo debe retornar al Uno, incluso el mundo sensible. El Uno o primer principio debe ser concebido como absolutamente simple, sin determinación formal alguna, y a la vez, por ser principio, deberá poder dar razón de toda la multiplicidad del universo. Si para Plotino, y para el neoplatonismo en general, el ente equivale a una determinación, condición imprescindible y previa es la unidad. En cambio, el Espíritu ejerce una actividad de estructura doble, ya que implica un sujeto pensante y un objeto pensado. El Espíritu contiene ya en sí la multiplicidad, las Ideas. El Uno debe trascender la dualidad pensante-pensado. El Uno es infinito, plenitud de perfección, absoluta potencia o energía, acto puro, perfección expansiva y dinámica, potencia de todas las cosas, libertad pura porque es actividad privada de forma. Un movimiento que Plotino asemeja a la manera cómo se difunde la luz, en círculos concéntricos, y que no implica ninguna mutación ni pérdida de energía en el principio. Este Principio Primero no es el ser, y se distingue de todo aquello que es precisamente por no-ser. El ser aparece con el Espíritu y en cuanto Espíritu, pues constituyen una única naturaleza.

¿Cómo, a partir del Uno-Bien-Absoluto, se puede generar la pluralidad de planos que nos presenta la experiencia? El Uno genera todo aquello que viene después de él precisamente por su condición de plenitud total, permaneciendo siempre inalterado.

Plotino distingue dos tipos de actividad en el Primer Principio: una es aquella que se identifica con su propio ser y otra que hace que del Uno procedan todas las demás realidades. La segunda actividad depende necesariamente de la primera, y como la esencia del Uno es voluntad de ser aquello que es, la procesión de las cosas del Uno es una necesidad querida. En primer lugar procede el Espíritu –segunda hipóstasis–, luego el Alma y, por último, la materia y el mundo sensible.

Para Plotino la procesión es siempre gradual, sin merma, y reenvía siempre a la unidad originaria. El Espíritu es el ser, el primer ser, en cuanto sustancia independiente y determinada; es pensamiento que se piensa a sí mismo, que contiene en sí alteridad, lo pensado y lo inteligible, pero que con su actividad la unifica. Procede del Uno y reenvía al Uno; él mismo es unidad, imagen del Uno. El Espíritu, afirma Plotino, es Vida en sí, vida que procede de Sí y funda toda otra vida. El Espíritu es concebido por Plotino como unidad en la

diferencia; es a la vez uno y múltiple. En la procesión del Alma desde el Espíritu pasa algo semejante a la de éste respecto al Uno. La actividad del Espíritu también es doble: una actividad inmanente y otra que sale fuera de él y que es consecuencia de la primera. El Espíritu genera su propia imagen: el Alma.

El Alma no piensa en cuanto Alma, sino en cuanto participa del pensamiento que procede sólo del Espíritu. El Alma es y piensa en otro. Si el Espíritu es, siguiendo una imagen de Plotino, el círculo inmóvil de la verdad y del Ser, el Alma es el círculo móvil que gira en torno al Ser y a la verdad. Además, el Alma da la vida, impone un cierto orden y gobierna la realidad que ella misma produce. El movimiento del Alma es doble: alrededor del Ser, del espíritu, y hacia la naturaleza por ella generada. Pero, por su esencial condición contemplativa del Ser, no pierde la unidad. El Alma se distingue en una pluralidad de almas individuales que no significan su división en partes. ¿Cómo distinguir entonces la singularidad de cada viviente? La diversidad se explicaría sobre la base del distinto sustrato corpóreo.

Del Uno sólo proceden realidades de naturaleza espiritual. El Alma engendra la naturaleza, el orden de los fenómenos, es decir, la naturaleza entendida en su dimensión formal. ¿Cómo se origina lo corpóreo? La materia no la podemos entender como una realidad autónoma y contrapuesta al Uno, pues éste perdería su condición de principio absoluto. La materia, para Plotino, también admite dos dimensiones: una de naturaleza inteligible, que sería el sustrato de la multiplicidad de las Ideas existentes en el Espíritu; y otra sensible, absoluta privación de forma, indeterminación, algo opuesto del Ser. La materia inteligible –Plotino se sirve de Aristóteles– sería siempre acto, sustrato del ser inmóvil y eterno; la materia sensible es siempre potencia, auténtico no-ser, que en el momento que fuese informada dejaría de ser materia prima. La materia es considerada por Plotino como una alteridad negativa.

La materia, así considerada, sería invisible, pura potencia, y sin embargo es necesaria para que aparezca la imagen. La materia no puede participar en la forma, pues el no-ser no es compatible con el ser. Plotino da entonces una explicación de compromiso: más que la forma que desciende y penetra en la materia, sería la materia que en cuanto deseo de realidad, busca inútilmente apropiarse de la forma, pues todo lo que de ella pueda captar volverá a escapársele.

Tendencias divergentes y complementarias

Cuando Chevalier lee a Bergson un pasaje de una carta de Vialleton en la que éste afirma que los diversos tipos son más bien complementarios entre sí que seriados con formas pasadas o futuras, Bergson hace suya esta afirmación y

reflexiona observando que la "idea de complementariedad de las diversas formas es extremadamente sorprendente, y desde el momento que uno detiene en ella su espíritu, se impone de tal suerte que ya no se la deja de ver por todas partes: yo la había percibido y traté de ponerla a la luz en lo que concierne al papel recíproco de los animales y de los vegetales".⁷⁵ Bergson asegura, según Chevalier, que la complementariedad es la clave de toda la evolución viviente; la adaptación no explicaría nada, sino que ella misma debería explicarse.⁷⁶

En el Todo virtual coexistían una multiplicidad de realidades que se actualizan gracias al impulso vital, causa verdadera y profunda de la evolución. Entre los resultados divergentes de la evolución, es decir, entre cada una de las actualizaciones o creaciones, además de las analogías que nos ofrecen, existe entre ellos, según Bergson, una mutua complementariedad.⁷⁷

Los grados de diferencia que se almacenaban en esa multiplicidad virtual se vuelven incompatibles al actualizarse. Cada actualización supone una elección que descarta uno de los dos virtuales iniciales entre los cuales estableciamos esas diferencias de naturaleza. La evolución es una continua elección o un continuo abandono. Cada elección o abandono es una tendencia que se bifurca al desarrollarse; nada se desperdicia: el impulso vital crea series divergentes que evolucionarán por separado. Esas series tendrán, además, una importancia desigual.⁷⁸

"Durante su trayecto –Bergson se refiere a la evolución de la vida– las bifurcaciones⁷⁹ han sido numerosas, mas ha habido muchas vías intransitables, al lado de dos o tres grandes caminos; y de estos caminos sólo uno, el que asciende por los vertebrados hasta el hombre, ha sido lo bastante ancho para dejar pasar libremente el gran soplo de la vida. Sacamos esta impresión cuando comparamos las sociedades de abejas y de hormigas, por ejemplo, con las sociedades humanas. Las primeras están admirablemente

⁷⁵ Chevalier, Jacques, *Conversaciones...*, p. 88.

⁷⁶ Ibíd., p. 142. Chevalier habla de una "gran ley de relación complementaria", que aunque desconocida, es sin embargo verificable por todas partes, en las relaciones entre los seres vivientes, en los ciclos de nutrición, e incluso en la separación entre sexos. Chevalier, Jacques, *Bergson*, p. 206.

⁷⁷ "Las causas verdaderas y profundas de la evolución eran las que la vida llevaba consigo. Pues la vida es una tendencia, y la esencia de una tendencia es desarrollarse en forma de haz, creando, por el solo hecho de su crecimiento, direcciones divergentes entre las cuales se repartirá su impulso". EC, p. 579, 100.

⁷⁸ Cfr. Ibid., p. 580, 101.

⁷⁹ El término "bifurcación" es apropiado para designar el acto por el cual un mixto puro se divide en cada instante en dos direcciones divergentes que difieren en naturaleza. En cambio, en otro lugar, Bergson compara el movimiento evolutivo a la explosión de una granada que estalla en fragmentos cada uno de los cuales se convierte en una nueva granada que sigue estallando, y así sucesivamente. No parece que cada uno de estos estallidos sucesivos sea sólo de dos fragmentos.

disciplinadas y unidas, pero petrificadas; las otras están abiertas a todos los progresos, mas divididas y en lucha incesante consigo mismas. El ideal sería una sociedad siempre en marcha y siempre en equilibrio, pero ese ideal quizá no sea realizable. Los dos caracteres que quieren completarse mutuamente, y que incluso se completan en estado embrionario, se vuelven incompatibles al acentuarse. Si, de un modo que no fuera metafórico, se pudiera hablar de un impulso hacia la vida social, habría que decir que la mayor fuerza del impulso se ha ejercido a lo largo de la línea de evolución que desemboca en el hombre, y que el resto se ha recogido en el camino que conduce a los himenópteros. Las sociedades de hormigas y de abejas ofrecerían así el aspecto complementario de las nuestras. Mas esto sólo sería un modo de expresarse. No ha habido ningún impulso particular hacia la vida social. No hay más que el movimiento general de la vida, que crea, en líneas divergentes, formas siempre nuevas. Si en dos de estas líneas han de aparecer sociedades, deberán manifestar la divergencia de los caminos, a la vez que la continuidad del impulso. Desarrollarán así dos series de caracteres que hallaremos vagamente complementarios entre sí".⁸⁰

Si retenemos sólo los actuales que nos presenta la experiencia y que dan término a cada línea, estableceríamos entre ellos relaciones de gradación: entre el hombre y el animal sólo veremos diferencias de grado. Las líneas divergen entre ellas porque actualizan diferencias de naturaleza que coexistían virtualmente en la Unidad inicial. Cada vía⁸¹ divergente es consecuencia de una actualización no compartida con otra vía. Entonces, entre el hombre y el animal veremos diferencias de naturaleza, veremos en el uno el negativo del otro, la inversión del otro o el obstáculo que se pone al otro. Bergson se expresa, frecuentemente, en términos de contrariedad: la materia es presentada como algo negativo, como un obstáculo que el impulso inicial debe superar, y la materialidad, como la inversión del movimiento de la vida. Pero cada una de estas diferenciaciones que vemos en los actuales suponen una nueva fuente de creación. Cada uno de los conflictos que se libran entre la materia y la vida supone la creación de una forma o de una especie.

De la diferencia fundamental entre el instinto y la inteligencia, entre el animal y el hombre, derivarían dos series de caracteres. El instinto es infalible pero invariable, es un conocimiento connatural e innato, pero implícito y estrictamente limitado al órgano y a su empleo. El instinto, si reflexionase, descubriría el secreto de la vida, pero es incapaz de reflexionar. La inteligencia no posee ningún conocimiento innato, pero tiene una aptitud infinita de adquisición. Su función es esencialmente práctica, su objeto propio

⁸⁰ Ibid. pp. 580-581, 101-102.

⁸¹ Bergson utiliza indistintamente los términos "línea", "vía" o "camino".

son los cuerpos sólidos inorgánicos y sólo comprende lo inmóvil, el espacio, la geometría. Instinto e inteligencia desarrollan caracteres complementarios.

La misma vida y cada una de sus manifestaciones también es presentada por Bergson como una dualidad de movimientos opuestos: "Así, el acto mediante el cual la vida se encamina a la creación de una forma nueva, y el acto por el que esa forma se dibuja, son dos movimientos diferentes y, a menudo, antagónicos". Y recuerda que "el ser vivo es, sobre todo, un lugar de paso, y lo esencial de la vida está en el movimiento que transmite".⁸²

Cada una de las líneas divergentes de una actualización lleva consigo caracteres que también son, los de una línea respecto a la otra, opuestos. La vida, cuando se divide entre la planta y el animal, lleva consigo una separación de caracteres: lo estático se opone y se complementa con lo dinámico; los vegetales extraen su alimento directamente de la materia, los animales se alimentan de lo orgánico; las plantas, gracias a la función clorofílica, acumulan energía de forma continua, los animales, debido a su sistema nervioso, consumen energía de forma discontinua.

Pero hay que hacer una precisión. Bergson asegura que "ningún carácter fijo distingue a la planta del animal. Los intentos realizados para definir con todo rigor los dos reinos siempre han fracasado. No hay ni una sola propiedad de la vida vegetal que no haya sido hallada, en algún grado, en ciertos animales, ni hay un solo rasgo característico del animal que no haya podido observarse en ciertas especies, o en determinados momentos, en el mundo vegetal. (...) No hay ninguna manifestación de la vida que no contenga en estado rudimentario, o latente, o virtual, los caracteres esenciales de la mayor parte de las demás manifestaciones. La diferencia está en las proporciones. Mas esa diferencia de proporción bastará para definir el grupo en que se halla, con tal de que se pueda establecer que no es accidental, y que el grupo a medida que evolucionaba, tenía cada vez más a acentuar esos caracteres particulares. En una palabra: el grupo ya no se definirá por la posesión de determinados caracteres, sino por su tendencia a acentuarlos".⁸³

Efectivamente, en los actuales de cada tendencia divergente se nos presentan mezcladas la vida y la materia, la extensión y la duración. Los combates que sostiene la vida con la materia y la resignación a adoptar una forma serían la causa de que los caracteres de una actualización no se den de manera totalmente pura, o mejor dicho, un actual no tendría la exclusiva de ese carácter. Que la tendencia a la movilidad no pudiera desarrollarse junto con la

⁸² Cfr. EC, pp. 603-604, 128-130. "La vida, en general, es la movilidad misma; las manifestaciones particulares de la vida sólo a disgusto aceptan esa movilidad, y constantemente se retrasan con respecto a ella, que siempre va delantera, mientras aquéllas no quisieran moverse de sitio".

⁸³ Ibid., p. 585, 107.

tendencia a la fijación, no significa que en los animales no haya restos de la tendencia a la fijación, ni que en las plantas no podamos descubrir alguna tendencia a la movilidad.

Las formas vivientes son formas viables. Cada organismo que subsiste ha sufrido necesariamente una adaptación a las condiciones de existencia. Cada especie es un triunfo de la vida sobre la materia; aunque cada especie significa también la restricción de un movimiento. A veces el movimiento se ha desviado, otras se ha parado en seco. Los vegetales se han dormido en la inmovilidad, los animales, en cambio, van al desarrollo del sistema nervioso, llamado “sensorial-motor” por Bergson.⁸⁴

Dos direcciones toma el empuje de la vida hacia el movimiento: vertebrados y artrópodos. En estas vías evolutivas hay especies que señalan el punto culminante. Éxito es la aptitud para desarrollarse en los más variados medios, de modo que cubran la más vasta extensión de la tierra. Y en la evolución del conjunto de la vida, como en las sociedades humanas, los mayores éxitos han sido para los que han corrido los riesgos mayores. Una especie que reivindica por suya la tierra entera, es realmente una especie dominadora, superior. Los dos grandes éxitos son los insectos y los vertebrados, es decir, las vías del instinto y de la inteligencia. El hombre es probablemente, según Bergson, el vertebrado más reciente. Entorpecimiento vegetativo, instinto e inteligencia son los elementos que coincidían de la impulsión vital común y que derivarían en tres vías.⁸⁵

Instinto e inteligencia implican dos formas de conocimiento radicalmente distintas. El instinto –facultad de utilizar un instrumento natural organizado– es un conocimiento ejecutado e inconsciente; la inteligencia –facultad de fabricar instrumentos inorganizados– es un conocimiento pensado y consciente. Desde el punto de vista del conocimiento, Bergson sostiene que el conocimiento instintivo aprehende inmediatamente objetos determinados en su materialidad; el conocimiento inteligente atiende a las relaciones de las cosas. La vida disponía de dos soluciones divergentes que al principio coexistían y se penetraban recíprocamente: una que implicase un conocimiento pleno pero limitado; otra poseería un conocimiento amplio, indefinido, pero poco profundo. Ambas tendencias, al principio implicadas la una en la otra, eran incompatibles y tuvieron que dividirse para no perjudicarse mutuamente, dando lugar una al instinto, la otra a la inteligencia.⁸⁶

⁸⁴ Ibid., pp. 604, 605, 130.

⁸⁵ Ibid., pp. 606-609, 132-136.

⁸⁶ Ibid., pp. 618-623, 146-152. Destacamos otras frases de Bergson al respecto: “De la distinción entre la inteligencia y el instinto daremos la siguiente fórmula, más precisa: *la inteligencia, en lo que tiene de innato, es el conocimiento de una forma, el instinto implica el conocimiento de una materia*”. Un poco más adelante afirma que también se podría formular diciendo: “*Hay cosas que*

Bergson dice que la vida es como un impulso⁸⁷ invisible que va vaciando la resistencia de la materia bruta, y cuanto más penetra en ella opera sobre más elementos materiales que va dejando en las márgenes como un río hace con las arenas del delta. Bergson afirma que "la vida es, ante todo, una tendencia a actuar sobre la materia bruta. El sentido de esta acción no está, sin duda, predeterminado: de ahí la imprevisible variedad de formas que la vida, al evolucionar, siembra en su camino".⁸⁸

Bergson, en *L'Évolution créatrice*, propone una filosofía de la vida que represente el mundo orgánico como un conjunto armonioso. Esta armonía admite muchas discordancias, ya que cada especie, e incluso cada individuo, sólo retienen del empuje global de la vida un cierto impulso, utilizando esta energía en interés propio; en esto consistiría la adaptación. Esta utilización interesada que hacen las especies y los individuos del impulso original puede generar, evidentemente, conflictos con las demás formas de vida. Esta armonía o complementariedad se encuentra más bien al remontarnos hacia el origen que al fijarnos en las diversas adaptaciones. La armonía entre dos opuestos, lo dinámico y lo estático por ejemplo, se debería a una identidad de impulso más que a una aspiración común. Esta complementariedad se revelaría, en realidad, en las tendencias más que en los estados. Bergson hablará siempre de tendencias divergentes de un solo impulso.⁸⁹

La armonía de los dos reinos, es decir, sus caracteres complementarios, provendría entonces de que se desarrollaran dos tendencias que al principio estaban fundidas en la Unidad. La evolución nunca se realiza en sentido de asociación, sino en el de disociación, nunca hacia la convergencia, sino hacia la divergencia de esfuerzos. Bergson dice que la evolución no es comparable a la división del trabajo –que implica cierta asociación– sino a la especialización. La armonía entre términos que se complementan no se produce durante el camino, sino que sólo es completa en la salida; dimana de una identidad original. Siempre que encontramos en una tendencia elementos de otra, estamos en presencia de elementos disociados pero que no molestan al desarrollo de la tendencia elemental. Así se explicaría la formación de

sólo la inteligencia es capaz de buscar, pero que, por sí misma, no hallará jamás. Esas cosas sólo las hallará el instinto; pero éste nunca las buscará". Ibid.

⁸⁷ Bergson utiliza varias expresiones para hablar del *élan vital*: *l'impulsion globale*, *l'élan originel*, *élan commun*, *identité d'impulsion* o, simplemente, *élan*. Por lo general, podemos matizar un contexto apropiado para cada una de ellas. Con la expresión de *impulso común* se referiría a un único impulso del que participarían las diversas entidades de las que estaría hablando. En cambio, usa la expresión *impulso original* para referirse propiamente al impulso, por ejemplo: el impulso original de la vida. La distinción queda clara si nos atenemos a la siguiente frase: "(...) je veux dire que l'élan originel est un élan commun". Ibid., p. 538, 51.

Anotamos también la siguiente observación: a veces ese impulso se confunde con la vida, otras veces parece que el impulso actúa sobre la vida, es decir, que es anterior a la vida.

⁸⁸ Cfr. EC, p. 577, 97.

⁸⁹ Cfr. Ibid., pp. 537-538, 50-51.

mecanismos idénticos en dos tendencias divergentes: la tendencia a la generación sexuada, aunque sea un lujo para la planta, o la tendencia a la complejidad creciente, que es esencial en el reino animal, también lo vemos en la planta.⁹⁰

Esquema de la diferenciación

Las líneas divergentes obtenidas en los dos tipos de división coinciden y se superponen, o al menos se corresponden estrechamente. En cada uno de estos tipos observamos diferencias de naturaleza idénticas o análogas a las determinadas en el otro tipo. A veces puede resultar difícil distinguir entre diferencias de naturaleza y diferencias de grado. Incluso podemos confundir estas diferencias con las series de caracteres que conllevan.

Siempre encontramos leyes comunes en estas líneas de diferenciación o de actualización. Entre la vida y la materia, entre la contracción y la distensión, entre la duración y la extensión, hay una correlación que da testimonio de la coexistencia de sus grados respectivos en el Todo virtual y de su relatividad esencial en el proceso de actualización.

Llegamos al movimiento general fijándonos sólo en unos fragmentos. Volvamos a la imagen de la explosión de un obús: la fuerza de su estallido se debe a la resistencia que la vida experimenta por parte de la materia bruta, a la cual se adapta y transige –a veces es difícil distinguir en las formas elementales la vida–, y a la fuerza explosiva, debida a un equilibrio inestable de tendencias, que la vida trae consigo.⁹¹

La vida usa estratégicamente de la materia y se combina con ella. Los primeros cuerpos organizados serían pequeñas masas de protoplasma, pero que contenían el formidable empuje interno que las elevaría hasta formas superiores. La materia organizada alcanza muy pronto su límite de expansión y se desdobra antes de crecer más allá de cierto punto. Bergson dice que la vida es tendencia, y lo esencial de la tendencia es desarrollarse en muchas direcciones divergentes, de la misma manera que la especialización divide el trabajo. En consecuencia, lo que en un momento de la evolución es incompatible produce series divergentes de especies, series que evolucionarán separadamente, pero que pueden ser de igual importancia. Así, unas líneas evolutivas pueden aparecer como complemento de otra.⁹²

⁹⁰ Ibid., pp. 593-596, 117-120.

⁹¹ Cfr. Ibid., pp. 578, 99-100.

⁹² Cfr. Ibid., p. 579, 100.

Toda la evolución se reduce a las tentativas de la vida para introducirse en la materia y utilizarla en provecho propio. La solución siempre será la mejor posible. Cada detención supone una combinación perfecta: el impulso vital, en su lucha con la materia, siempre saca el máximo rendimiento posible. Esto no significa que toda solución vital sea un éxito. Los vegetales, al abandonar su movilidad, dejan que la conciencia se apague; los animales desarrollan su movilidad y su conciencia al tener que buscar los alimentos. Pero, entre los animales, los hay, como los moluscos, que se envuelven en un caparazón para protegerse y caen de nuevo en la inmovilidad y en la torpeza. Los dos grandes éxitos –para Bergson el éxito va siempre unido al riesgo: a mayor riesgo más éxito– de la vida serían los insectos y los vertebrados; pero los insectos se han fijado en su estado, mientras que los vertebrados han proseguido su evolución hasta el hombre. La inteligencia, según Bergson, implica dos orientaciones contrarias: una hacia el conocimiento científico de la inmovilidad, es decir, de la materialidad; la otra, hacia el conocimiento metafísico de la movilidad, que es el fondo de la realidad. Bergson reserva el nombre de “intuición” a esta segunda vía.

En la línea de la inteligencia se manifestarían todas las diferencias de grado; la línea de la intuición tomaría sobre sí las diferencias de naturaleza. El objeto de la inteligencia, es decir, de la ciencia, son las formas estables resultantes de la evolución, lo discontinuo, la repetición; en cambio, la intuición puede situarse en la evolución misma, se orienta hacia el conocimiento metafísico de la movilidad.

Cualquier intento de representación de la vida a través de líneas divergentes que difieren en naturaleza, bien sea para remontarnos hasta los conceptos puros que se nos presentan mezclados o para actualizar una totalidad virtual, supone una reducción que deja por el camino muchos aspectos de esta operación de división. En un breve esquema como el que acabamos de trazar, la intuición aparece como la vía de mayor éxito, la vía por donde ha corrido una mayor cantidad de vida. Pero es precisamente la intuición la que nos permitiría comprender la evolución de la vida.

El Todo virtual se divide al pasar al acto, y no puede parecerse a sus partes actuales, las cuales permanecen exteriores unas a otras. En cada actualización, la vida como movimiento se encierra en la forma material que ha suscitado perdiendo contacto con el resto de sí misma. Cada especie es una detención del movimiento. El Todo nunca está dado –error del mecanismo y del finalismo– y el conjunto de todas las actualizaciones nunca será el Todo.

El impulso vital sólo pasa con éxito sobre la línea del hombre. En el hombre el impulso vital se desarrolla en toda su totalidad. En el hombre y sólo en el hombre lo actual se aadecua a lo virtual. El hombre, gracias a la inteligencia y

a la intuición, es capaz de recobrar todos los niveles, todos los grados de distensión y de contracción que coexisten en el Todo virtual.

Darwin y Bergson

“En cuanto a mí, siempre he sido un empirista irreductible. Sin embargo, tomo la experiencia toda entera: la experiencia exterior primero...”.⁹³ En esta afirmación de Bergson advertimos un punto de partida que también podríamos predicar del trabajo de Darwin.

Darwin, a través de las semejanzas morfológicas que observaba entre los individuos de distintas especies, llegaba a la conclusión de que estas especies habían de partir de un antepasado común o arquetipo. Darwin utilizaba la expresión “unidad de tipo” para formular que las diversas partes y órganos son homólogos en las distintas especies de la clase. Este arquetipo tendría sus miembros construidos según el plan actual. Darwin sentencia que es inútil intentar explicar esta semejanza por la doctrina de las causas finales. La teoría de la selección natural condicionaba el éxito de las variaciones que se producían en las formas a la adaptación de éstas a unas causas externas.

Bergson advertía la existencia de órganos semejantes en especies de líneas divergentes muy separadas: por ejemplo, el ojo de los moluscos y el de los vertebrados. Aceptar la hipótesis de un impulso común conllevaría aceptar que dos especies divergentes que parten de un tronco común podrían, y aun deberían, en puntos definidos, evolucionar de un modo idéntico, es decir, tendrían órganos o partes con una estructura semejante. Estas semejanzas confirmarían, según Bergson, la idea de un impulso original único.

Darwin sostenía que las variaciones que se producen en los individuos de una especie y que incrementan las probabilidades de su supervivencia están sujetas al azar. En su teoría de la evolución, y en concreto en su mecanismo –la selección natural–, Darwin no aceptaba la finalidad. Bergson afirmaba que en la evolución de los seres vivos existía una finalidad, y que esta finalidad era externa. La finalidad bergsoniana coordinaba no solamente las partes de un organismo al propio organismo, sino también cada ser vivo al conjunto de los seres vivos.⁹⁴

Aunque, según Darwin, un único origen de la vida diera lugar a todos los seres vivos, éste restringía sus reflexiones científicas a un ancestro común para cada una de las grandes clases o grupos taxonómicos. Bergson partía, en su esquema de diferenciación, de un principio único para todos los seres

⁹³ Chevalier, *Conversaciones...*, p. 363.

⁹⁴ Cfr. EC. pp. 529-531, 41-44.

vivos. En el Todo bergsoniano coexistirían virtualmente unas multiplicidades que se actualizarían siguiendo líneas divergentes. La causa de la actualización de esos virtuales sería el impulso vital. Aunque la idea de líneas divergentes o de series ramificadas no era desconocida por los taxonomistas, lo que a Bergson le importa es que estas divergencias de direcciones sólo pueden ser interpretadas bajo la perspectiva de la actualización de un virtual.

Darwin, al considerar una descendencia común como única causa que justificaría las semejanzas existentes entre los seres vivos, afirmaba que la selección natural señalaba los grados de la diferencia adquirida mediante las expresiones "variedades", "especies", "géneros", "familias", "órdenes" y "clases". Bergson afirmaría que los tres reinos de la vida, vegetal, animal y humano no son tres grados sucesivos de una misma tendencia que se desarrolla, sino direcciones divergentes de una actividad que se divide al crecer. Bergson habla de diferencias de naturaleza, no de diferencias de grado.

La adaptación al medio, condición necesaria de la evolución, explicaría, según opina Bergson, las sinuosidades del movimiento evolutivo, pero no las direcciones de este movimiento, ni mucho menos el mismo movimiento. Los accidentes son inconvenientes o causas del retraso. La evolución es una creación sin cesar, que constantemente se está renovando, y que va creando no sólo las formas de vida, sino las ideas que permitirían a una inteligencia comprenderla y los términos con que cabría expresarla. Este impulso no es solicitado por un fin –error del finalismo–, sino que se divide cuanto más se comunica, y la vida se desparrama en manifestaciones, que por la comunidad de origen o unidad de la vida, serán complementarias, pero siempre incompatibles y antagónicas: la falta de armonía entre las especies se acentuará cada vez más.⁹⁵

Bergson consideraba la posibilidad de que las variaciones se produjeran mediante cambios bruscos, es decir, a través de un número pequeño de brincos súbitos. Esta hipótesis no sería incompatible con la teoría darwiniana de los cambios producidos mediante un número incalculable de pequeñas variaciones adquiridas sucesivamente, siempre y cuando, como ya hemos visto, no se invocara al azar ni a una causa externa que validara esas variaciones. Pero ambos casos plantean la siguiente cuestión: ¿cómo todas las partes del órgano que es semejante en dos especies se modifican a la vez tan coordinadamente y en el mismo sentido que la función de ese órgano no se modifica, o incluso mejora?⁹⁶

⁹⁵ Cfr. EC, pp. 581-583, 103-105.

⁹⁶ Cfr. Ibid., pp. 550-551, 66.

Darwin no aceptaba la idea saltacionista en el cambio evolutivo, es decir, la producción repentina de un nuevo tipo de individuos. Darwin defendería brillantemente esta tesis mediante varios argumentos: aunque los registros geológicos den, a primera vista, muestras de formaciones orgánicas nuevas y distintas de las anteriores, estos registros son tan frágiles que no es de extrañar que aparezcan formas nuevas como si se hubiesen desarrollado súbitamente; además, cualquiera de estas variaciones debería darse simultáneamente en muchos individuos; y también estaríamos obligados a aceptar que estos cambios que se han adaptado al resto de partes del mismo ser vivo y a las condiciones ambientales ha sido producidos repentinamente. Darwin también se cuestionaba cómo se transmitirían al embrión estos cambios bruscos. Acaba afirmando que admitir este tipo de variaciones supondría entrar en el campo del milagro y abandonar los principios científicos.⁹⁷

Las variaciones bruscas también le servían a Bergson para demostrar su idea de finalidad externa. Esas variaciones, pocas y apreciables, debían servir al órgano para seguir cumpliendo o mejorando su función. Que una infinitud de variaciones insensibles se coordinaran de tal manera que en dos líneas divergentes crearan órganos similares para desempeñar funciones también similares sería, según Bergson, algo milagroso. Y, aunque no desestima esa posibilidad en algún caso, afirmaba que ésta no era una explicación convincente si se considera la totalidad de la historia de una especie. Es necesario, afirmaba Bergson, admitir una causa que coordine todos los cambios, tanto los bruscos como los insensibles.⁹⁸

La ley de la correlación que invocaba Darwin, según la cual un cambio en un punto del organismo repercutiría en todo el conjunto, o cambios importantes en el embrión o en la larva traerían consigo cambios en el animal adulto,⁹⁹ no serviría, según Bergson, para explicar estas semejanzas. Éste sostiene que una cosa es el conjunto de cambios solidarios, y otra un sistema de cambios complementarios, es decir, coordinados unos con otros de modo que se mantenga e, incluso, se perfeccione el funcionamiento de un órgano bajo condiciones complicadas. El desarrollo paralelo de estructuras complejas idénticas, en líneas de evolución divergentes, nunca podrá deberse a una simple acumulación de variaciones accidentales.¹⁰⁰ Una causa exterior, la luz, actuaría directamente sobre la materia organizada para modificar su estructura y adaptarla, en cierto modo, a su propia forma. La similitud de ambos efectos, el ojo de los vertebrados y el de los moluscos, se explicaría

⁹⁷ Cfr. OS, pp. 270-272.

⁹⁸ Cfr. Ibid., pp. 550-551, 66-67.

⁹⁹ Cfr. OS, p. 24.

¹⁰⁰ Cfr. EC., pp. 551-554, 67-69.

por la identidad de la causa sobre la materia organizada que posee una aptitud *sui generis* para recibirla.¹⁰¹

Pero también encontramos conceptos similares en Darwin y Bergson. Veíamos que la noción de complementariedad bergsoniana conllevaba una armonía entre las tendencias divergentes. Se trataba de una armonía de derecho, más que de hecho; una armonía que radicaba en un impulso original común. La complementariedad se revela en las tendencias, más que en los estados y la armonía se revelaría más bien escalando puestos hacia el origen, que descendiéndolos hacia la especie.

Darwin llegaba a la conclusión de que las especies de los géneros mayores están relacionadas unas con otras, de la misma manera que están relacionadas entre sí las variedades –Darwin llama “variedades” a grupos de formas desigualmente relacionadas entre sí y agrupadas alrededor de otras formas, es decir, alrededor de sus especies madre; serían especies en vías de formación– de cualquier especie. Al comparar las variedades entre sí o con la especie madre, Darwin observaba que las diferencias entre éstas eran mucho menores que las diferencias que existen entre las especies del mismo género. Darwin sostendría que, a través de la selección natural –el medio seleccionaría los caracteres que le fueran favorables–, las variedades que al principio presentarían diferencias ligeras y mal definidas entre ellas, llegarían a formar especies con caracteres bien diferenciados. Darwin llamaría *principio de la divergencia de carácter* a la explicación de cómo las diferencias menores que existen entre las variedades tienden a acentuarse y llegan a ser las diferencias mayores existentes entre las especies.¹⁰² Una consecuencia inmediata de este principio es que las especies madre más primitivas, es decir, aquellas especies de las cuales descenderían las actuales, tenderían a diferir poco en sus caracteres.

Bergson argumentaba que la multiplicidad de virtualidades que se almacenaba en la Unidad se volvían incompatibles al actualizarse, por lo que, en virtud de impulso vital, se dividía en tendencias, cada una de las cuales desarrollaría caracteres que la otra tendencia no podría desarrollar. Darwin vería en esa progresiva diferenciación de las especies una razón de prosperidad –no de progreso de las especies– para ocupar el mayor número posible de lugares y de este modo ser capaces de usurpar los puestos ocupados por otros seres.

Es necesario hacer también algunas apreciaciones respecto al concepto de adaptación. Para Bergson la adaptación es el resultado de la lucha que mantiene la vida con la materia: “(...) cada especie, e incluso cada individuo,

¹⁰¹ Cfr. *Ibid.*, p. 554, 70.

¹⁰² Cfr. *OS*, pp. 124-128.

sólo retiene del empuje global de la vida un cierto impulso, y tiende a utilizar esta energía siempre en interés propio; en esto consiste la adaptación. La especie y el individuo sólo piensan en ellos, –de donde puede surgir un conflicto con las demás formas de vida-. La armonía no existe, por tanto, de hecho; existe más bien de derecho”.¹⁰³ Las transformaciones que se producen en las formas –algunas de las modificaciones no suponen una mejora inmediata para la forma modificada, sino que se acumulan en vistas a una ulterior modificación– están dirigidas hacia la propia adaptación. En el conflicto que mantienen la vida y la materia, modificación y adaptación es un mismo proceso.

Darwin separaba las modificaciones que se producían en las formas de la supervivencia de éstas. Variación y adaptación eran procesos diferentes. La supervivencia de las variaciones quedaba sometida a condiciones ajenas a esas variaciones. La selección natural, sobre todo para los neodarwinistas, era el instrumento por el cual las causas externas determinaban el éxito de una especie. El neodarwinismo sostenía que el motor de la evolución es un proceso combinado de mutaciones al azar y de su selección natural. La selección natural favorecería las variaciones que son provechosas a las formas modificadas en función de esas causas externas. Para Darwin la adaptación también supone lucha: adaptación es vida; inadaptación, muerte.

Según Darwin todas las especies serían igualmente perfectas –en este sentido la especie humana no se distinguiría de cualquiera otra especie animal o vegetal–, ya que esta perfección radicaba en la adaptación. La evolución no tendría ningún objetivo, ningún ideal de perfección. En cambio, Bergson habla de tres o cuatro grandes vías en el proceso de diferenciación, de la cual destacaría la vía que lleva al conocimiento metafísico de la movilidad, es decir, aquella que el impulso vital conduce hasta la intuición. El hombre destaca por encima del resto de vivientes.

Los procesos opuestos. La génesis de la materia como inversión del movimiento de la vida

En cualquier actualización siempre hallamos la misma oposición entre materia y vida: nos podríamos remontar, siguiendo líneas divergentes, a una extensión y a una duración puras. Esta oposición se manifiesta entre lo inorgánico –el recorte de la materia en cuerpos inorgánicos es relativo a nuestros sentidos y a nuestra inteligencia, pues la materia debe ser considerada, según Bergson, como un todo indiviso, como un fluir más que

¹⁰³ EC, pp. 537-538, 51.

como una cosa- y lo organizado, entre las dos vías en que toma la conciencia, es decir, la inteligencia y el instinto, etc.¹⁰⁴

Cuando trazábamos un esquema de la diferenciación, veíamos que la vía que conducía a la inteligencia se bifurcaba a su vez en dos vías que evolucionaban por separado, pues su objeto las haría incompatible entre ellas: la inteligencia, por un lado, se encaminaría hacia el dominio de la materia, es decir, de los cuerpos inorgánicos, y por otro lado hacia la comprensión de la vida. A esta última vía Bergson la llamaría intuición.

El discurso de Bergson siempre avanza a través de conceptos antagónicos; también cuando se propone dar una explicación de la génesis de la inteligencia y de los cuerpos. No hay que entender la inteligencia y la materia bergsonianas como algo que se conforma en su estado actual a través de otros actuales, pues cada actual tiene, precisamente, su razón de ser por ser incompatible con el resto de actuales: entre dos actuales –entre dos vías divergentes- hay diferencias de naturaleza, no de grado.¹⁰⁵ Es un error dar una explicación de la inteligencia humana como una grado de desarrollo superior respecto a la inteligencia del animal. En el segundo capítulo de *L'Évolution créatrice* Bergson hablaba de la conciencia como un fondo común a partir del cual se desarrollaría el instinto para unas ciertas determinaciones de la vida y la inteligencia que se moldearía según la materia bruta.

Una actualización –un recorte, una forma, un contorno, términos sinónimos en el lenguaje bergsoniano- ha necesitado del conflicto entre dos movimientos opuestos: materia y vida. El objeto propio de la inteligencia es la materia; la materia se muestra como sujeto pasivo ante la acción determinada por la inteligencia. Cada actualización sería el resultado de una adaptación entre materia e inteligencia. La evolución es en realidad, para Bergson, un proceso psicológico. Así, afirma: “Intelectualidad y materialidad se habrían constituido, en su detalle, por adaptación recíproca”.¹⁰⁶ Más adelante escribe que “el mismo movimiento que lleva al espíritu a determinarse en inteligencia, es decir, en conceptos distintos, hace que la materia se descomponga en objetos netamente exteriores unos a otros. Cuanto más se intelectualice la conciencia, más se espacializa la materia”.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Cfr. Ibid., p. 653, 187.

¹⁰⁵ En la introducción a *L'Évolution créatrice* Bergson ya habla de “la formación de la inteligencia y, con ello, la génesis de la materia cuya configuración general traza nuestra inteligencia”, dejando claro que su idea de evolución no coincide con la de Spencer: “El falso evolucionismo de Spencer –que consiste en recortar la realidad actual, ya evolucionada, en pequeños trozos no menos evolucionados, y recomponerla luego con esos fragmentos, dándose así, por adelantado, todo lo que se trata de explicar- sería sustituido por un evolucionismo verdadero en lo que se seguiría la realidad en su generación y en su crecimiento”. Ibid., p. 493, X.

¹⁰⁶ Ibid., p. 653, 188.

¹⁰⁷ Ibid., p. 655-656, 190.

Cada actualización significa una interrupción o detención del movimiento. En esa amplia vía por la que circularía una gran corriente de conciencia¹⁰⁸ Bergson distingue siempre dos procesos de dirección opuesta en el que se enfrentarían la espiritualidad por una parte, y la materialidad con la intelectualidad por otra, y se pasaría del primero al segundo por vía de inversión o interrupción.¹⁰⁹ La vida es tensión, contracción; la materialidad es extensión, distensión. Cada uno de estos movimientos es simple: la materia que forma el mundo, afirma Bergson, es flujo indiviso de la misma manera que es indivisa la vida que la atraviesa recortando en ella seres vivos. Se trata de dos corrientes que se contrarían.¹¹⁰ Lo físico es, para Bergson, lo psíquico invertido.

Desde el punto de vista del evolucionismo bergsoniano, representarse en el espacio la materia recortada¹¹¹ –una forma–, implica haber aceptado de antemano la inteligencia que pretendía engendrarla. Cada forma es una creación, es una acción de nuestra inteligencia sobre la materia. Materia e inteligencia no pueden evolucionar por separado.

Bergson afirma que “ni la materia determina la forma de la inteligencia, ni la inteligencia impone su forma a la materia, ni la materia y la inteligencia han sido adaptadas una a otra por cualquier armonía preestablecida, sino que, progresivamente, la inteligencia y materia se han adaptado la una a la otra para detenerse al fin en una forma común. *Por otra parte, esa adaptación se habría efectuado de un modo enteramente natural, porque es la misma inversión del movimiento la que crea a la vez la intelectualidad del espíritu y la materialidad de las cosas*”.¹¹²

En cada actualización, en cada nivel de distensión y de contracción, la recíproca adaptación entre materia e inteligencia, consecuencia del conflicto entre dos movimientos indivisos, el de la vida y el de la materia, aparece como una tensión que se interrumpe. Cada actual, cada forma, es consecuencia de un flujo y de un reflujo, de una tensión y de una distensión, de algo que se hace y algo que se deshace. De este conflicto o recíproca

¹⁰⁸ El término “conciencia” puede tener aquí también las acepciones de “impulso” y “espíritu”.

¹⁰⁹ Cfr. EC, pp. 665-666, 202. Bergson considera aquí los términos “inversión” e “interrupción” como sinónimos.

¹¹⁰ Cfr. Ibid., pp. 706-707, 250-251.

¹¹¹ Bergson usa las expresiones “une matière découpée” y “coupe instantanée”. En nuestro trabajo traduciremos siempre el verbo “découper” por “recortar” y “coupe” por “corte”. Pensamos que son los términos que más se acomodan a estas expresiones bergsonianas.

¹¹² EC, p. 670, 207. Bergson repite la misma idea con otros términos: “El espacio de nuestra geometría y la espacialidad de las cosas se engendran mutuamente por la acción y la reacción recíproca de dos términos que son de igual esencia, pero que marchan en sentido inverso uno del otro”. Ibid., pp. 667, 203-204.

“Lo real podría pasar de la tensión a la extensión, de la libertad a la necesidad mecánica, por vía de inversión”. Ibid., p. 696, 237.

adaptación surge la materia organizada, las diversas formas de vida. Esta organización, es decir, una forma o una actualización, aparece a nuestra inteligencia y a nuestros sentidos como un recorte en esa materia indivisa, una vista instantánea de ese perpetuo fluir, una parte exterior a otras partes en el tiempo y en el espacio de la física.¹¹³ Recordemos que Bergson sostenía que nuestra inteligencia está hecha para actuar, desde fuera, sobre la materia, lo cual se consigue mediante los cortes instantáneos e inmóviles sobre el perpetuo fluir que es la realidad, cortes que, a su vez, se pueden dividir indefinidamente.

¹¹³ "En realidad la vida es un movimiento, y la materialidad es el movimiento inverso, y cada uno de estos movimientos es simple, siendo un flujo indiviso la materia que forma un mundo, y siendo también indivisa la vida que la atraviesa recortando en ella seres vivos. De esas dos corrientes, la segunda se opone a la primera, pero sin embargo, la primera obtiene algo de la segunda; entre las dos surge un *modus vivendi* que es precisamente la organización. Esta organización toma para nuestros sentidos y para nuestra inteligencia la forma de partes completamente exteriores a otras partes en el tiempo y en el espacio". Ibid., p. 707, 250.

Los mecanismos del pensamiento conceptual. La percepción de la realidad

La realidad sensible

Bergson sostiene que la realidad es un perpetuo cambio, un continuo movimiento. Hablar de movimiento es hablar de relaciones entre la materia y la vida, es decir, entre la extensión y la duración: dos movimientos de sentido inverso. Dos movimientos simples, pues la materia es un flujo indiviso, e indivisa es también la vida que la atraviesa, recortando en la materia los seres vivos. Nuestra inteligencia, cuyo objeto propio sería la materia bruta o inorgánica, comprendería la vida gracias e ese complejo método que Bergson denomina *intuition*.

Mientras que la acción creadora es flujo continuo, nuestra percepción de una forma es, según Bergson, el resultado de la acción que realiza nuestra inteligencia y nuestros sentidos sobre el fluir indiviso de la materia en la cual se ha insertado la vida, es decir, una instantánea: "Las cosas se constituyen por el corte instantáneo que en un momento dado practica el entendimiento en un flujo de esa especie, y lo que es misterioso cuando se comparan los cortes entre sí, resulta claro cuando uno se refiere al flujo".¹ Pero el conjunto de todas las instantáneas no nos permite revivir esa realidad si no hemos estado en ella anteriormente; la yuxtaposición de todas las vistas instantáneas no nos permite elevarnos a una intuición que no hemos tenido o, mejor aún, que no hayamos vivido. Aunque nos situemos en la misma realidad, sólo percibimos distintos planos de esa realidad, apuntes, contornos que tienen, para nosotros, un especial interés. Consideramos el todo bajo un cierto aspecto. Estos contornos no han sido obtenidos por una fragmentación, sino por análisis: percibimos, dirá Bergson, elementos, no partes de esa realidad, pues la recomposición que de ella podemos hacer es siempre artificial.²

¹ EC, p. 706, 250.

² "Se trata de un trabajo análogo al de un artista que, de paso por París, pintara –pongamos por caso– un croquis de una torre de Nôtre-Dame. La torre está inseparablemente ligada al edificio, que está no menos inseparablemente ligado al suelo, al contorno, a París entero, etc. Es necesario comenzar por separarla; del conjunto se notará apenas un determinado aspecto que es esta torre de Nôtre-Dame. Pero la torre está constituida en realidad por piedras, cuyo agrupamiento particular le proporciona su forma; mas el dibujante no se interesa por las piedras, sólo nota la silueta de la torre. Sustituye, pues, la organización real e interior de la cosa con una reconstrucción exterior y esquemática. De manera que el dibujo responde, en suma, a un cierto punto de vista sobre el objeto y a la elección de un cierto modo de representación. (...) El extranjero, al pie de todos los croquis de París, inscribiría indudablemente "París" a manera de *memento*. Y como en verdad ha visto París podrá, cuando vuelva a descender de la intuición original del todo, situar en París su croquis y reunir así unos con otros. Pero no hay ningún medio de ejecutar la operación contraria. Resulta imposible, aun con una infinidad de croquis tan

En este trabajo utilizamos el término "forma" con dos acepciones, tal como entendemos que utiliza este término Bergson. Por un lado, lo empleamos para remitirnos a cada uno de los diversos intentos de la vida por penetrar en la materia, es decir, como sinónimo de ser vivo o de actualización. Pero también usamos el término forma para referirnos a cada uno de los cortes que realiza nuestra inteligencia sobre el devenir, o lo que es lo mismo, para referirnos a cada uno de los planos o vistas que percibimos de la realidad. En el primer caso, la forma o ser vivo es algo en constante cambio y movimiento, algo que dura. Desde las operaciones que realizan nuestro entendimiento y nuestros sentidos, la forma es una instantánea, algo estático, un recorte en la materia informada por la vida: "(...) *la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition*",³ y esto, en realidad, también es predictable de los seres vivos. Nuestro entendimiento sólo capta momentos estáticos de la forma, contornos de la realidad; pero, según sostiene Bergson, gracias a un esfuerzo de intuición, seríamos capaces de elevarnos a la realidad de las formas, a su perpetua transformación.

Una forma es una vista estable de un período de la evolución, una instantánea tomada sobre una transición. Cuando el cambio consigue vencer la inercia de nuestra percepción, decimos que el cuerpo ha cambiado de forma. En realidad no hay forma, porque eso que llamamos forma está sometido a un constante cambio: hay movimiento. Lo real es el cambio continuo de forma. Lo que nos interesa, es la manera que tiene nuestra inteligencia de operar, es el dibujo inmóvil del movimiento. Incluso cuando se trata de movimientos complejos, necesitamos representarnos un plan de conjunto. Así se consiguen tres especies de representación: cualidades, formas o esencias y actos, tres categorías de palabras que corresponden a adjetivos, sustantivos y verbos. Estas tres categorías, incluida el verbo, representan estados. Además, los tres géneros de movimiento, que se derivan de sendas especies, cualitativo, evolutivo e intensivo, difieren profundamente entre sí.⁴

En este capítulo analizaremos el mecanismo por el cual, según Bergson, percibimos la realidad. Distinguiremos entre la realidad tal y como se nos presenta a nuestra inteligencia y a nuestros sentidos, es decir, la realidad percibida desde fuera, y la realidad percibida desde el mismo devenir. En primer lugar seguiremos las reflexiones de Bergson sobre la teoría del conocimiento que propugnaba la filosofía antigua. Repasaremos la noción agustiniana del tiempo y las definiciones que acuña Bergson de duración, movimiento y memoria. Nuestro objetivo es llegar a exponer la propuesta

exactos como se quiera, aun con la palabra "Paris" que indica la conveniencia de ponerlos juntos, elevarse a una intuición que no se ha tenido y darse la impresión de Paris, si no se ha visto. Esto sucede porque aquí no se trata de *partes* del todo, sino de las notas tomadas sobre el *conjunto*". IM, pp. 1403-1404, 191-192.

³ EC, p. 750, 302.

⁴ Cfr. Ibid., pp. 750-752, 301-303.

bergsoniana de cómo se genera una forma, o más bien, de cuál es nuestra acción posible sobre las cosas a través de los mecanismos del conocimiento.

Los filósofos griegos

Retomamos la reflexión bergsoniana sobre los distintas consideraciones que los griegos elaboran al plantearse la cuestión del cambio. Todos aplicaban aquello que Bergson llama el mecanismo cinematográfico de la inteligencia al análisis de lo real. Bergson sostiene que en la Antigüedad clásica se desarrolló un pensamiento que buscaba aquello que había de reacio al cambio. Así se desarrollaría la filosofía de las Formas o de las Ideas. Bergson afirma que para estos pensadores la realidad inteligible, estuviese en las mismas formas o fuera de ellas, no debía cambiar, pues el devenir choca con los hábitos del pensamiento y se inserta mal en los marcos del lenguaje. Aquello que percibimos, el cambio, debía ser el reflejo de un mundo inmutable y estático, del mundo de las Ideas, la auténtica realidad. Las Ideas inmutables estarían siempre en el fondo de una realidad mutable. La realidad sensible, que nos coloca ante el devenir, es distinta de la realidad inteligible, la auténtica realidad, la realidad que no cambia.⁵

En el epígrafe titulado “Platón y Aristóteles” del cuarto capítulo de *L'Évolution créatrice* Bergson sostiene, tal como esos pensadores, que la palabra *εἶδος*, que traducimos por Idea, tiene un sentido de estabilidad sobre la inestabilidad que nos presentan los sentidos: “(...) deberíamos traducir *εἶδος* por “vista”, o mejor por “momento””.⁶ Poco después, afirma: “Mas desde el momento en que se ponen Ideas inmutables en el fondo de la moviente realidad, se sigue necesariamente toda una física, toda una cosmología y toda una teología. (...) Las grandes líneas de la doctrina que se ha desarrollado desde Platón hasta Plotino, pasando por Aristóteles (e, incluso en cierta medida, por los estoicos), no tienen nada de accidental ni de contingente, nada que haya de considerarse como una fantasía del filósofo. Trazan la visión que una inteligencia sistemática obtendría del devenir universal cuando lo mirase a través de unas vistas tomadas de tarde en tarde sobre su transcurso. De modo que aún hoy filosofaremos del mismo modo que los griegos, volveremos

⁵ “La palabra *εἶδος* que traducimos aquí por Idea tiene, en efecto, este triple sentido. Designa primero la cualidad, segundo la forma o esencia, y tercero el fin o *intención* del acto al realizarse, es decir, en el fondo, el *esquema* del acto supuesto como ya realizado. *Estos tres puntos de vista son los del adjetivo, el sustantivo y el verbo respectivamente, y corresponden a las tres categorías esenciales del lenguaje.* (...) Pues *εἶδος* es la vista estable tomada sobre la inestabilidad de las cosas: la *cualidad*, que es un momento del devenir; la *forma*, que es un momento de la evolución; y la *esencia*, que es la forma media, por encima y por debajo de la cual se escalonan las otras formas como alteraciones de aquélla; y, por último, la *intención* inspiradora del acto que se realiza, el cual, como decíamos, no es otra cosa sino el *esquema* anticipado del acto ya realizado”. *Ibid.*, p. 761, 314.

⁶ *Ibid.*, p. 761, 314.

a hallar, sin necesidad de conocerlas, tales y tales de sus conclusiones generales, en la exacta medida en que nos fiemos del instinto cinematográfico de nuestro pensamiento".⁷

Aunque según Bergson todos estos filósofos proceden como la inteligencia, que se instala en lo inmutable, pues habría más en lo inmóvil que en lo que se mueve, debemos hacer algunas precisiones que Bergson obvió en *L'Évolution créatrice*, pero que nos ayudarán a entender las diferencias y similitudes que hay entre estas doctrinas: los filósofos eleatas declararon, sin ningún género de consideraciones, el devenir irreal; Platón, con su sistema de las Ideas, presenta una visión dualista de la realidad –la sensible y la inteligible–; Aristóteles criticó y negó la doctrina de las Ideas, aunque no pretendió negar la existencia de realidades distintas de lo sensible.

Para Platón las Ideas eran, por un lado, la causa de las cosas y, en cuanto tales, deben estar presentes en el interior de ellas, pues cada realidad sensible participa de alguna manera de las Ideas. Por otro lado las Ideas son trascendentes y, en consecuencia, subsisten separadas de la realidad sensible. Aristóteles, al hablar de la inmanencia de los universales –no de las Ideas–, rechaza este modo de concebir lo sensible afirmando que aquello que constituye la esencia de las cosas, su fundamento, sólo puede ser interior a ellas y no trascendente y con subsistencia propia. El universal, en Aristóteles, es ante todo un concepto que puede ser atribuido a muchos singulares. Platón se preocupa de la estructura del mundo ideal, no de lo sensible. Aristóteles, que no renuncia a toda forma de trascendencia, transforma las Ideas en el fundamento inteligible de todo lo sensible. Aristóteles afirma que existe un principio trascendente que es causa de lo sensible: Dios, el Motor inmóvil, principio ya no inteligible como las Ideas, sino inteligente. En Aristóteles, la materia es, junto a la forma, otro principio de la realidad sensible. Así, Aristóteles niega la trascendencia de las Ideas pero mantiene el principio platónico de la primacía de la forma sobre la materia, que se comporta respecto de aquélla como potencia.

Aristóteles mantiene el concepto de ciencia heredado de Platón: el conocimiento científico requiere estabilidad, es un conocimiento universal, fijo y necesario. Pero hace entrar dentro de la ciencia a las sustancias materiales del mundo sensible. Para Aristóteles el mundo material no es puro devenir, sino que tiene consistencia propia gracias a la naturaleza de las cosas, que es fija y eterna, aunque cambien los individuos. Aristóteles afirmaría que, en el mundo físico, las especies son inmutables y necesarias, y en consecuencia son inteligibles. Sin embargo, la naturaleza no es algo simple, pues hay muchos seres singulares que están en movimiento. La observación de la naturaleza nos pone en presencia de sustancias corpóreas y ante el hecho universal del

⁷ Ibid., pp. 761-762, 314-315.

devenir. Aristóteles habla de un “cambio sustancial” en el cual hay un término de partida y uno de llegada, y en el que no se da un aniquilamiento de la sustancia antigua ni aparece otra a partir de la nada. Aristóteles sostiene que hay un sustrato, que no perciben los sentidos pero cuya existencia sí alcanza el entendimiento, al que denomina “materia” (prima). En Platón, la indeterminación de la materia y su ininteligibilidad hacía que los objetos sensibles se diferenciasen radicalmente de las Ideas en ellos presentes. Aristóteles denomina la realidad o perfección surgida del cambio “forma” (sustancial).⁸ Materia prima y forma sustancial no son sustancias o entes reales, sino principios intrínsecos de la sustancia. Ambos principios necesitan el uno del otro. En la *composición hilemórfica*, la materia es entendida por Aristóteles como pura potencia, incorruptible, indeterminada, pasiva, pero capaz de recibir determinaciones y perfecciones. La forma, como opuesto y complementario a la materia, es el coprincipio sustancial determinante de la materia, que hace que la sustancia sea de tal tipo y que sea inteligible al entendimiento. La forma sustancial es el acto o determinación actual de la materia prima, y en consecuencia, es única para cada sustancia corpórea. Materia y forma se relacionan entre sí como potencia y acto.⁹ El universal no puede ser sustancia, pues para Aristóteles la sustancia es, en primer lugar, individual.

La experiencia del devenir nos muestra que los cambios que pueden sobrevenir a la sustancia corpórea tienen diversos grados de profundidad, esencialmente reducibles a dos: el cambio sustancial, que veíamos en el párrafo anterior, y el “cambio accidental”.¹⁰ En el cambio accidental la sustancia en cuanto tal se comporta como sustrato –Aristóteles la llama “materia” segunda– de modificaciones que no transforman su naturaleza: alteración o cambio cualitativo, crecimiento–disminución o cambio cuantitativo, movimiento local, de traslación o rotación. Estas perfecciones que varían y que no transforman la naturaleza de la sustancia se denominan “accidentes” o actos formales accidentales. Estos accidentes existen exclusivamente en la sustancia.

Según Aristóteles, todo movimiento es algo imperfecto, pues no tiene condición de fin, sino que es siempre para un fin, que es la forma definitiva. Por tanto, el cambio es un acto parcial mientras se realiza, pues sólo es acto completo cuando el proceso ha terminado y ya no hay movimiento. El acto propio del movimiento está a caballo entre la potencia y el acto.¹¹

⁸ Cfr. *Física*, II, 1; cfr. *Metafísica*, VII, 7-9.

⁹ Cfr. *Ibid.*, VII, 7-9; VIII, 4, 6, 1045 a 14; XI, 9-12; XII, 1-4; cfr. *Física*, II, 1.

¹⁰ Cfr. *Ibid.*, V, 1.

¹¹ Cfr. *Ibid.*, III, 1, 201 a 9.

Concepción-percepción

Ya habíamos tratado sobre esta dualidad cuando intentábamos aproximarnos al método bergsoniano, a eso que Bergson llama *intuition*. Nos fijábamos entonces en una conferencia de Bergson: "La Perception du changement". Ahora pretendemos reflexionar sobre las nociones bergsonianas de percepción y duración. Evidentemente, repetiremos algunas ideas pero, para entender los textos de Bergson, necesitamos hacer estas distinciones entre conceptos que en realidad constituyen un único pensamiento. En los siguientes párrafos nos remitiremos al último capítulo de *L'Évolution créatrice*.¹²

Bergson afirmaría que el movimiento es algo real, aunque la inteligencia sólo pueda captar momentos estáticos, lo inmutable. Los filósofos griegos procedían como la inteligencia: se instalaban en lo inmutable. Para estos filósofos, había una realidad más real que la constante transformación que percibían nuestros sentidos. Lo inmóvil, para estos filósofos, sería aquello que hacía inteligible lo sensible. La realidad sensible, el devenir, era una disminución de una realidad inmutable. La Idea inmóvil y simple –Aristóteles definía a Dios como un motor inmóvil– se refracta, según Bergson, en un movimiento que se propaga indefinidamente. Así, para llegar al cambio añadían algo negativo a las ideas: en esto consistía el "no ser platónico" –lo sensible, objeto de la opinión y no del verdadero conocimiento, es en cuanto participa de las Ideas, y a la vez no es por su participación en la materia¹³– o la "materia aristotélica" –sustrato que es actualizado por la forma sustancial–. Para los antiguos, afirma Bergson, "las Ideas o Formas son, sin duda, el todo de la realidad inteligible, es decir, de la verdad, porque juntas representan el equilibrio teórico del Ser. En cuanto a la realidad sensible, es una oscilación indefinida alrededor de ese punto de equilibrio".¹⁴

Bergson, dando un giro copernicano al planteamiento de la filosofía antigua, afirma: "A quien se instala en el devenir, la duración se le aparece como la vida misma de las cosas, como la realidad fundamental. Las formas que la mente aísla y almacena en conceptos, no son entonces más que vistas tomadas sobre la realidad cambiante. Son momentos recogidos a lo largo de la duración y, precisamente porque se ha cortado el hilo que los unía al tiempo, ya no duran. Tienden a confundirse con su propia definición, es decir, con la reconstrucción artificial y con la expresión simbólica, que son su equivalente intelectual. Entran, si se quiere, en la eternidad; pero lo que tienen de eterno es lo mismo que tienen de irreal".¹⁵

¹² Bergson advierte que una gran parte de este cuarto capítulo de *L'Évolution créatrice* es un somero resumen de aspectos más desarrollados en las lecciones que impartió en el Collège de France entre 1900 y 1904. Cfr. EC, p. 725, 272.

¹³ *Sofista*, 256 e.

¹⁴ EC, pp. 762-763, 316.

¹⁵ Ibid., p. 763, 316-317.

En cambio, la filosofía de las Ideas partía de la Forma, y veía en ella la esencia misma de la realidad. La forma no se obtenía mediante una vista tomada sobre el devenir, sino que el devenir y la duración venían a ser un reflejo incompleto de una Forma eterna y, en el fondo, una degradación de la realidad. La Forma de los antiguos es un concepto; no es la forma bergsoniana, en el sentido de una vista tomada sobre una realidad cambiante, unida a una percepción. Las Formas de los griegos se asentaban fuera del espacio. Para la filosofía de las Ideas la Forma se da en lo eterno, y la duración y el devenir serían una degradación de esa eternidad inmóvil. Para el método cinematográfico, método que según Bergson seguirían los filósofos griegos, las Formas no serán vistas tomadas sobre el cambio, sino que serán los elementos constitutivos del mismo.¹⁶

Con el ánimo de corregir la concepción de la extensión que tenían los filósofos griegos, Bergson afirma: "Imaginemos también un espíritu que se sitúa a lo largo del devenir y que adopta su movimiento. Cada estado sucesivo, cada cualidad, cada Forma, en suma, se le aparecerá como un simple corte practicado por el pensamiento en el devenir universal. Hallará que la forma es esencialmente extensa, siendo, como es, inseparable del devenir extensivo que la ha materializado durante su transcurso. Toda forma ocupa así espacio, como también ocupa tiempo".¹⁷

Más arriba planteábamos dos acepciones para el término forma. Ahora, que acabamos de precisar un poco más la noción bergsoniana de forma, podemos decir que, para quien se instala en el devenir, cada actualización, o todas las actualizaciones de cada nivel de distensión y de contracción, son vistas tomadas sobre esa realidad en constante cambio, recortes en el perpetuo devenir extensivo. Éste es, a nuestro parecer, el principal sentido con el que Bergson utiliza el término forma. Cada viviente es, en realidad, un recorte, una vista de su constante transformación. Aquí hemos fundido en una las dos acepciones que anteriormente dábamos de este término.

La sistemática seguida por la filosofía griega, afirma Bergson, corresponde a la de nuestra inteligencia, a un modo de razonar a través del cual hallamos, sin necesidad de conocerlas, unas conclusiones generales a partir de unas vistas tomadas sobre el devenir. Para ello sólo tenemos que seguir lo que Bergson llama "instinto cinematográfico de nuestro pensamiento".¹⁸ Pero, a

¹⁶ Cfr. Ibid., p. 763, 317. "Si se trata el devenir por el método cinematográfico, las formas no son vistas tomadas sobre el cambio, sino que son sus elementos constitutivos, representan todo lo positivo que hay en el devenir. La eternidad no planea más por encima del tiempo como una abstracción, sino que lo funda como una realidad. (...) Eso es lo que Platón expresa en su magnífico lenguaje cuando dice que Dios, no pudiendo hacer el mundo eterno, le ha dado el Tiempo, "imagen móvil de la eternidad"".

¹⁷ Ibid., pp. 763-764, 317.

¹⁸ Cfr. Ibid., pp. 761-762, 315.

diferencia de los griegos, al aplicar el método cinematográfico, nuestra inteligencia no pretende buscar una realidad más allá de lo que observa nuestra experiencia, sino que busca leyes, relaciones entre las formas; nuestro modo de proceder es el de la ciencia moderna.

Además, Bergson afirma que nuestro pensamiento disocia el cambio en dos elementos: un elemento estable y definible para cada caso particular, al que llamamos forma, y un elemento indefinible y siempre el mismo, que sería el mismo cambio.¹⁹

La doctrina agustiniana del *ejemplarismo*. Una concepción del tiempo

Nos interesa detenernos en algunos aspectos del pensamiento de Aurelio Agustín, más conocido como **Agustín de Hipona** (354-430). Los escritos de Agustín están estrechamente ligados a su conversión al cristianismo y a la predicación y defensa de la fe. Para Agustín, la verdadera filosofía es aquella que busca la verdadera religión. Agustín sostiene que la razón puede progresar desde lo temporal hasta lo eterno, desde lo visible hasta lo invisible. En esta marcha de la razón nos fijamos en los efectos de la acción divina que rige las cosas y las operaciones de las criaturas. La razón encontrará que Dios es la suprema e incommutable verdad, sumo ser o esencia. De la inmutabilidad divina Agustín deduce la simplicidad, y afirma que la eternidad es la misma sustancia de Dios.

Un elemento esencial en la ontología agustiniana sobre Dios es el *ejemplarismo*. El mundo inteligible platónico había sido transformado por el *emanatismo* de Filón y de Plotino: las ideas existían en el Logos, o mente emanada del principio primero, a modo de mediador en la necesaria producción de las cosas. En cambio, el platonismo de Agustín se integra dentro del concepto deísta y creacionista cristiano. Agustín es consciente de que sería blasfemo suponer que Dios regula su acción creadora según modelos extrínsecos a su esencia eterna. Pero no puede admitir que Dios desconociese eternamente todo aquello que había de crear libremente en el tiempo, ni que la creación de Dios fuese una causación irracional y no regulada según un modelo o ejemplar.²⁰

Agustín pone las ideas o razones eternas de las cosas como existentes en la mente divina, en la que desde toda la eternidad contempla Dios y expresa en su Verbo todas las razones de las cosas. Dios no crea ciegamente todas las

¹⁹ Cfr. pp. 771, 325-326.

²⁰ "Pero Vos, Señor, siempre sois el mismo (Salm., 101, 28); y todas las cosas que han de ser mañana y en los demás días adelante, y todas las que fueron ayer y en los demás días antecedentes, en ese *hoy* vuestro las haréis, y en ese *hoy* las habéis hecho". Agustín, San, *Confesiones*, Editorial Iberia, Barcelona, 1957, I, VI, 10.

cosas, afirma Agustín, sino que cada cosa es creada por su propia razón de ser. Dios no se fijaría en ningún modelo exterior a sí mismo para fabricar las cosas; y si en el Creador todo es eterno e inmutable, se deduce que estas razones causales, a las cuales Platón llamó ideas, serían verdaderas y eternas. En este ejemplarismo se produce una profunda inversión de la doctrina platónica del mundo inteligible, que no sólo no subsiste en sí, ni siquiera puesto ante Dios, sino que se afirma la eternidad de las ideas en virtud de la eternidad verdadera y única del ser divino.

En este marco prestaremos especial atención a la distinción que hace Agustín entre la eternidad –el tiempo de Dios– y la temporalidad, o sea, el tiempo de los hombres. Acudimos para ello al libro undécimo de las *Confesiones*.

Agustín plantea la siguiente cuestión: "Por ventura, Señor, siendo propia de Vos la eternidad, ¿será posible que dejéis de saber lo que yo os refiero o que veáis sucesivamente las cosas que se hacen con sucesión de tiempo?"²¹ Según Agustín, entre Dios y los hombres no puede haber un abismo infranqueable; ¿cómo es posible entonces salvar la distancia entre la eternidad y el tiempo, entre lo inmutable y lo cambiante, entre lo inmóvil y la sucesión? Agustín tratará de dilucidar la posible relación entre la eternidad divina y la temporalidad humana.

Agustín afirma que el tiempo, como realidad en la cual operamos –todo actuar humano debe ir dirigido al conocimiento de Dios–, es limitado; además, y a diferencia de los filósofos griegos, considera que todos los instantes de ese entorno son igual de estimables.²² Agustín acepta todas las consecuencias de vivir en el tiempo –degeneración de la eternidad divina–. Lo acepta como algo hecho y querido así por Dios: "Vuestro es, Señor, el día y vuestra es la noche (Salm., 73, 16), y por disposición vuestra vuelan incesantemente los instantes de esta vida. Pues concededme de ese mismo tiempo el espacio que necesito para meditar los secretos de vuestra santa Ley, y no me cerréis la puerta por donde se ha de entrar a la inteligencia de sus misterios, pues llamo a ella para que me la abráis".²³

La inteligencia humana, psicológicamente inmersa en el cambio y la sucesión, no puede entender por sí sola las cosas divinas. La realidad a la que esta inteligencia puede acceder es restringida. Sólo Dios puede dar al entendimiento humano aquellas luces necesarias para acceder a los misterios divinos.²⁴ "Haced, Señor, que yo perciba de Vos y entienda cómo creasteis en

²¹ Ibid., XI, I, 1.

²² Cfr. Ibid., XI, II, 2.

²³ Ibid., XI, II, 3. "He aquí, pues, que el Cielo y la Tierra existen; en alta voz nos dicen que fueron hechos, pues se mudan y varían". Ibid., XI, IV, 6.

²⁴ Cfr. Ibid., XI, II, 3-4.

el principio el Cielo y la Tierra".²⁵ En otras palabras, ¿cómo opera Dios en el mundo? Agustín afirma que los atributos divinos son eternos. En cambio, el hombre percibe las manifestaciones de la divinidad en una sucesión temporal que tiene inicio y final. Agustín concluye que las operaciones de Dios –"Razón eterna, en quien ninguna cosa comienza ni acaba"– sobre el mundo se realizan en una sucesión temporal.²⁶

La eternidad de Dios, sostiene Agustín, en la cual las cosas duran, no tiene diferencias de tiempo. "¿Quién podrá detener y fijar por un brevísimo espacio el pensamiento de éstos –Agustín se refiere a quienes no conocen a Dios, es decir, a quienes no se esfuerzan por superar la sucesión de los tiempos y colocarse en la eternidad–, a fin de que, deteniéndose un poco, perciban siquiera por un momento el resplandor de la eternidad que siempre persevera y la comparen con la naturaleza del tiempo que nunca para? Entonces verían que no es comparable la una con la otra; verían también entonces que un tiempo no se hace largo sino por muchos movimientos que van pasando unos tras otros, y que es imposible que se extiendan a un tiempo todos juntos, y verían que en la eternidad es al contrario, pues allá ninguna cosa pasa, sino que todo es presente. No hay, en efecto, tiempo alguno que exista todo de una vez y que esté presente todo. También conocerían que el tiempo futuro echa fuera al pasado, y se sigue a él; que todo el pasado, como el futuro, tienen el ser sucesivo, creado por el que es siempre presente".²⁷ En estas palabras tenemos sintetizadas las nociones agustinianas de eternidad y de tiempo, y las diferencias que existen entre ellas.

La eternidad supone, según Agustín, estabilidad y permanencia. Y desde esa ausencia de variación se engendra el tiempo, cuya realidad es esencialmente distinta de la eternidad, aunque para él la eternidad es el instante sostenido, es decir, acción.²⁸

Agustín afirma que hay tres diferencias en el tiempo: el presente definido como aquello que es, el pasado como aquello que ya no es y el futuro como aquello que no existe todavía. Agustín no duda en admitir que el presente muda, pues si no lo hiciera tendría la categoría de eternidad. "El tiempo presente, para que sea tiempo, es preciso que deje de ser presente y se convierta en pasado, ¿cómo decimos que el presente existe y tiene ser, supuesto que su ser estriba en que dejará de ser?", se pregunta Agustín.

²⁵ Ibid., XI, III, 5.

²⁶ Cfr. Ibid., XI, VII, 8-XI, VIII, 10.

²⁷ Ibid., p. XI, XI, 13.

²⁸ "Ni Vos mismo precedéis a los tiempos con una precedencia y duración que se mida con tiempo; porque así no precedierais a todos los tiempos pasados con la excelencia de vuestra eternidad siempre presente; y sois superior a todos los tiempos futuros, porque todavía están por venir, y cuando hayan venido, ya han pasado; pero Vos sois siempre el mismo, y vuestros años nunca pasarán (Salm., 101,28)". Ibid., pp. XI, XIII, 15.

Además, plantea también otras cuestiones: ¿de qué modo son pasado y futuro, si el primero ya no es y el segundo todavía no ha sido? ¿Es posible medir el tiempo?²⁹

Erróneamente, según Agustín, tendemos a poner una medida cuantitativa al pasado y al futuro, cuando en realidad sólo existe el presente. Pero el presente se reduce a aquel instante de tiempo que no pueda dividirse, un instante que, precisamente por no poder dividirse en pasado y en futuro, no tiene extensión alguna.³⁰

El razonamiento de Agustín es paradójico: puesto que podemos hablar de un pasado y de un futuro, parecería necesario que éstos existieran, sugiere Agustín. En cambio, afirma que el pasado no existe, pero somos capaces de recordarlo y revivirlo mediante imágenes que perseveran y que existen actualmente en la memoria. Pero del futuro no hay, aparentemente, imágenes. Respecto al futuro premeditamos acciones que se actualizan en el momento en que las llevamos a cabo. Lo que existe es esa acción, que en realidad es presente. Del futuro, concluye Agustín, sólo son presentes aquellas causas o signos que nos anuncian aquello que será. El futuro es la proyección de imágenes procedentes de la memoria.³¹

La cuestión de la profecía complica la reflexión de Agustín sobre el futuro, pues ha de admitir, tímidamente, una especie de visión anticipada de unas realidades todavía no existentes. Los profetas son unos “videntes” que ven el futuro, no en su cuerpo, sino en su espíritu.³²

Para nombrar las diferencias de los tiempos, Agustín dice: ““Tres son los tiempos: presente de las cosas pasadas, presente de las presentes, y presente de las futuras”. Porque estas tres presencias tienen algún ser en mi alma, y solamente las veo y percibo en ella. Lo presente de las cosas pasadas es la actual memoria o recuerdo de ellas; lo presente de las cosas presentes es la actual consideración de alguna cosa presente, y lo presente de las futuras es la actual expectación de ellas”.³³

¿Cómo puede medirse el tiempo? El tiempo lo medimos porque “pasa”. El tiempo que pasa “viene de aquello que aún no es, pasa por aquello que no tiene espacio ni extensión, y va a aquello que ya no es”. Y, sin embargo, afirma Agustín que este tiempo que pasa lo medimos en un espacio.³⁴

²⁹ Cfr. Ibid., XI, XIV, 17-XI, XV, 18.

³⁰ Cfr. Ibid., XI, XV, 18-20.

³¹ Cfr. Ibid., XI, XVII, 22-XI, XVIII, 24.

³² Cfr. Ibid., XI, XIX, 25.

³³ Ibid., XI, XX, 26.

³⁴ Cfr. Ibid., XI, XXI, 27.

¿Qué mide el tiempo? Aunque la cuestión haya cambiado un poco de planteamiento, el problema sigue siendo el mismo: ¿cómo podemos cuantificar lo que ha durado ese movimiento? Este tipo de medida sólo es posible, afirma Agustín, con relación a otro movimiento –una proporción que establece la mente–, y siempre con una referencia espacial, es decir, entre dos puntos determinados. Aunque, reconoce Agustín, el movimiento de un cuerpo es muy distinto de aquello con lo cual medimos la duración de ese movimiento. El tiempo es, afirma Agustín, aquello con lo que medimos el movimiento de todos los cuerpos; además, precisamente porque el tiempo no es el movimiento, también nos mide lo que dura la ausencia de movimiento de ese cuerpo.³⁵

Agustín llega a la conclusión de que con el alma medimos los tiempos. "Por eso me ha parecido a mí que el tiempo no es otra cosa que una cierta extensión; pero de qué cosa sea esta extensión no lo sé ni lo percibo; y harto será que no sea una especie de extensión de nuestra misma alma".³⁶ Si en esta primera frase parece que todavía plantea alguna duda, en la siguiente afirmación ya queda claro: "En ti es, oh alma mía, en donde mido los tiempos. No quieras ahora estorbar mi atención con preguntarme el porqué; ni a ti misma te inquietes y perturbes con tus afecciones o preocupaciones. En ti misma, vuelvo a decir, en ti es donde mido los tiempos, porque lo que mido es aquella misma especie que en ti hicieron las cosas cuando iban pasando..."³⁷

En el alma es donde existen y donde se miden las tres diferencias del tiempo, presente, pasado y futuro. "(...) Porque en el alma que es la que hace todo lo dicho, hay tres cosas o tres operaciones, porque "espera, atiende, y recuerda" para que aquello que *espera* pase por lo que *atiende*, y vaya a parar en lo que *recuerda*. ¿Quién hay que niegue que los futuros no existen todavía? Y, sin embargo, ya existe en el alma la *expectación* de los futuros. ¿Y quién hay que niegue que lo pasado no existe ya?, pero no obstante hay todavía en el alma la memoria de lo pasado. ¿Y quién hay que niegue que el tiempo presente carece de extensión o espacio, pues pasa en un punto? Y no obstante permanece y dura la *atención* por donde pase a un ser que no será. Luego no es largo el tiempo futuro que todavía no existe; sino que se dice largo el futuro porque es larga la *expectación* del futuro. No es largo el tiempo pasado porque éste ya no es; sino que lo que se llama largo en lo ya pasado no es otra cosa que una larga *memoria* de lo pasado".³⁸

³⁵ Cfr. *Ibid.*, XI, XXIV, 31.

³⁶ *Ibid.*, XI, XXVI, 33.

³⁷ *Ibid.*, XI, XXVII, 36.

³⁸ *Ibid.*, XI, XXVIII, 37. La memoria es, para Agustín, el lugar donde se imprime la medida, el espacio y la duración de tiempo. Cfr. *Ibid.*, XI, XXVII, 36.

En estas afirmaciones tenemos la clave para la definición del tiempo en Agustín. Aquí termina la inquietud que ha mostrado la reflexión de Agustín a lo largo de los distintos capítulos del libro undécimo. La existencia y la continuidad del tiempo son una función de nuestro espíritu, que puede abarcar, gracias al poder de su abstracción, el pasado y el futuro. Este pensamiento se acerca mucho al concepto neoplatónico del tiempo.³⁹

Agustín da respuesta a los problemas que había planteado en su reflexión sobre la noción de tiempo. Hay una total separación, opina Agustín, entre la eternidad y el tiempo; nuestra manera de hablar sobre lo que duran las cosas –presuponemos siempre, por ejemplo, un principio y un final– no es predictable de la eternidad. Dios, en la eternidad, tiene conocimiento de todas las cosas, aquellas que el hombre llama pasadas y futuras, porque las tiene todas como presentes. Dios crea el tiempo, afirma Agustín.⁴⁰

La memoria en Agustín

El estudio sobre el tiempo que hemos realizado en el epígrafe anterior nos conduce a una reflexión sobre la noción agustiniana de la memoria. Ateniéndonos a lo que ya hemos apuntado, Agustín distingue entre expectación y memoria. Así, el término “expectación” queda reservado para designar un futuro, algo que todavía no se ha realizado, tanto en su aspecto material como en cuanto a la acción que lo ejecutará. La “memoria” es el lugar donde se almacena el pasado, aquello que ya se ha realizado y la acción que ha sido necesaria para realizarlo. Agustín usa el verbo “extender” para indicar la manera cómo el recuerdo se deposita en la memoria.⁴¹ Expectación y memoria nunca se solapan; cuando disminuye la expectación, dice Agustín, se prolonga la memoria.⁴²

En el libro décimo de *Confesiones* Agustín afirma que sólo el hombre –un ser compuesto de dos partes, alma y cuerpo– es capaz de llegar, a través de las criaturas visibles, a conocer las perfecciones invisibles de Dios. Pero a Dios no se le puede hallar por medio de los sentidos corporales ni de las potencias puramente sensitivas. Agustín busca entre las potencias del alma aquella que le permita acceder hasta su creador. Así es como llega a la facultad de la

³⁹ Cfr. Plotino, *Enéadas*, III, 7, 11.

⁴⁰ Cfr. Agustín, *Confesiones*, XI, XXXI, 41.

⁴¹ “(...) Cuando voy quitando de ella hacia lo pasado –Agustín se refiere a la expectación de realizar una acción–, se coloca y extiende en mi memoria”. *Ibid.*, XI, XXVIII, 38.

Esta acción de extender de la cual nos habla Agustín, no debe confundirse con la extensión bergsoniana. Agustín se refiere a una acción inmaterial. Cuando Bergson habla de extensión como acción de extender, se refiere a la división de la duración según los obstáculos que ésta encuentra al insertarse en la materia, según la materialidad o género de extensión que contrae.

⁴² Cfr. Agustín, *Confesiones*, XI, XXVIII, 38.

memoria.⁴³ “(...) En la memoria, se guarda el tesoro de innumerables imágenes de todos los objetos que de cualquier modo sean sensibles, las cuales han pasado al depósito de mi memoria por la aduana de los sentidos. Además de estas imágenes, se guardan allí todos los pensamientos, discursos y reflexiones que hacemos, ya aumentando, ya disminuyendo, ya variando de otro modo aquellas cosas que fueron el objeto de nuestros sentidos; y, en fin, allí se guardan cualesquiera especies que por diversos caminos se han confiado y depositado en la memoria, si todavía no las ha deshecho y sepultado el olvido”.⁴⁴

Agustín supone un orden de almacenamiento de recuerdos en función del sentido externo que ha percibido una determinada sensación. Este orden no se conserva cuando el alma recurre a la memoria reclamándole que se le presenten las imágenes que quiere considerar: algunas se presentan inmediatamente, otras necesitan de más reflexión. A la memoria Agustín añade también todas aquellas operaciones que el alma puede realizar con el conjunto de recuerdos que ya tiene almacenados. En la memoria agustiniana tienen un lugar las acciones futuras, los sucesos venideros y las esperanzas.⁴⁵ “Todo esto lo considero y lo miro en la memoria como presente, sin salir de aquel capacísimo seno de mi alma, lleno de tantas imágenes de tan diversas cosas”.⁴⁶ Pasado y futuro, en Agustín, son una función del presente.

¿Cómo se forman estas especies o imágenes? Las imágenes, para Agustín, representan aquellas cosas materiales a las cuales accedemos mediante los sentidos externos o que hemos experimentado y aprendido mediante el estudio. “Todas estas cosas no entran en la memoria según el ser que tienen en sí mismas, sino solamente como unas imágenes suyas, que con maravillosa facilidad y presteza se forman y se depositan en aquellos senos como celdillas admirables que tiene la memoria, de donde también maravillosamente vuelven a salir cuando uno las recuerda”.⁴⁷

¿Cómo se ordenan las imágenes o especies que han entrado en la memoria? Agustín afirma que “*pensar* es lo mismo que juntar y unir las especies que estaban en la memoria dispersas”.⁴⁸ Agustín restringe la acción de pensar a una operación del alma.

⁴³ Cfr. Ibid., X, VI, 9-X, VII, 11.

⁴⁴ Ibid., X, VIII, 12.

⁴⁵ Cfr. Ibid., X, VIII, 12-14. Esto no es incompatible con lo que hemos dicho anteriormente de que expectación y memoria nunca se solapan. Agustín se refería a la expectación en cuanto hecho material. Ahora se estaría refiriendo a la decisión de llevar a término ese acto.

⁴⁶ Ibid., X, VIII, 14.

⁴⁷ Ibid., X, IX, 16. En este punto tenemos que precisar un poco más. Agustín, por ejemplo, respecto a una palabra pronunciada, distingue entre la imagen de un sonido y el significado de este sonido. La imagen se guardaría en la memoria como tal; la palabra, en cuanto aquello que significa, se guardaría como ella misma.

⁴⁸ Ibid., X, XI, 18.

En la memoria agustiniana se guardan las distintas actualizaciones que el alma ha hecho en su constante pensar, es decir, la memoria se acuerda de haberse acordado; también se almacenan en la memoria las afecciones, las pasiones y los distintos estados de ánimo –no se trata de sentir de nuevo una alegría o una tristeza, sino de acordarse de haberlas sentido–; en la memoria se hacen presentes las imágenes de aquellas cosas que actualmente están ausentes. Agustín también sostiene, aunque reconoce que le cuesta trabajo justificarlo, que en la memoria se hace presente el olvido –falta o privación de memoria–, pues si no nos acordásemos del olvido no sería posible entender lo que significa esta palabra.⁴⁹

Toda la reflexión de Agustín sobre la facultad de la memoria tiene un único fin: llegar y unirse a Dios. Pero ¿es la memoria el lugar donde Agustín encontrará a Dios? Si le hallara fuera de la memoria, ¿cómo podría luego acordarse de Él? Agustín afirma que Dios es la vida del alma de la misma manera que el alma es la vida del cuerpo. Buscar a Dios es buscar la felicidad y la bienaventuranza, y se pregunta entonces “¿dónde la han conocido para que así la quieran?”, “¿por ventura está en nuestra memoria la bienaventuranza?” El hombre busca la bienaventuranza, sostiene Agustín, porque la tiene dentro de sí aunque la haya olvidado. La expectación de esa felicidad ya da al hombre algo de ella misma. Agustín sugiere que el deseo que todo hombre tiene de la bienaventuranza radica en el recuerdo que se guarda en la memoria de haber experimentado alguna vez la alegría. La bienaventuranza que busca Agustín es la que corresponde a una alegría que dimana y que se ordena a Dios. La vida bienaventurada es la alegría que se tiene de la verdad.⁵⁰

Agustín, al buscar a Dios en su memoria, afirma que no se halla donde se encuentran las imágenes de las cosas corpóreas, ni donde están depositadas las afecciones o pasiones del alma. Dios tampoco se encuentra en lugar donde reside el alma, pues ésta tiene un lugar en la memoria al acordarse de sí misma. Encontrar a Dios en alguno de estos lugares de la memoria –Agustín les llama senos de la memoria– implicaría una mutua identificación. Concluye que Dios, que permanece eternamente invariable sobre todo lo creado, no tiene un lugar propio en la memoria: el hombre halla a Dios en Dios mismo, cuando quiere y ejecuta lo que oye de Dios.⁵¹

⁴⁹ Cfr. Ibid., X, XIII, 20-X, XVI, 25.

⁵⁰ Cfr. Ibid., X, XVIII, 26-X, XXIII, 34.

⁵¹ Cfr. Ibid., X, XXIV, 35-XXVI, 37.

¿Pensamos alguna vez en el tiempo real, en la duración verdadera?

Nos interesa reflexionar sobre el proceso cognoscitivo en Bergson. ¿Cómo conocemos el mundo exterior a nosotros? ¿Qué captamos de él?

Para Bergson, nuestra relación con el mundo exterior se reduce a unos fines que debemos conseguir. Nuestra inteligencia, versada en la materia, dirige nuestras acciones; se trata de acciones encaminadas a un fin. Los movimientos constitutivos de la acción misma –cada uno de los pasos que hemos de dar para levantar el brazo, por ejemplo– o escapan a nuestra conciencia o sólo le llegan confusamente. Del movimiento del brazo lo que nos interesaba era alcanzar un fin determinado. Lo simple era el movimiento; lo complejo, la infinitud de contracciones y tensiones que se darían en cada punto de un recorrido. Lo que interesa a nuestra inteligencia es el dibujo inmóvil del movimiento, más que el mismo movimiento.

Nuestros mecanismos de percepción, que no pueden captar la continuidad real del devenir, distinguirían primero cualidades. Cada una de estas cualidades es un estado que parece persistir inmóvil hasta que otro lo reemplaza. En continuidad con esas cualidades recortamos cuerpos, los cuales cambian de continuo: cada una de sus cualidades es un cambio a la vez que el cuerpo cambia de cualidades. La vida es evolución, aunque sólo veamos en ella cuerpos estables. Una vez constituidas las cosas, sus cambios externos nos manifiestan las modificaciones profundas que se dan en el seno del Todo. Entonces decimos que actúan unas sobre otras. Pero de estos actos que son movimientos, no nos interesa más que el término y no el movimiento mismo. Nos representamos posiciones relativas o un trayecto constituido por tantos puntos como queramos⁵²

¿Es posible no distinguir unas cualidades de otras, no delimitar cuerpos ni determinar distintas posiciones sobre una superficie pictórica? ¿Es posible presentar sólo movimiento? Más adelante profundizaremos en estos aspectos, pues entendemos que desde el continuo fluir de la realidad podemos abordar un trabajo de Kandinsky sin la necesidad de extraer una representación única y estable de las distintas clases de devenires.

El mecanismo cinematográfico de nuestro conocimiento

El devenir, para Bergson, es infinitamente variado. Mantiene que nuestra actitud natural frente al devenir nos muestra tres clases de movimiento que difieren profundamente entre sí: cualitativo, evolutivo y extensivo. Cada cualidad, o mejor dicho, la constante variación de cada cualidad es distinta a

⁵² Cfr. Ibid., pp. 749-751, 300-303.

la de otra cualidad. "El artificio de nuestra percepción, como el de nuestra inteligencia y el de nuestro lenguaje, consiste en extraer, de esas clases de devenir tan diferentes, la representación única del devenir en general, devenir indeterminado, simple abstracción que nada dice por sí misma, y en la cual resulta incluso raro que pensemos".⁵³

Pero ¿cómo distinguimos entonces unos devenires de otros? Nuestros mecanismos de percepción añaden imágenes que representan estados. Al cambio en general, indeterminado, le añadimos un estado específico y determinado. Asignamos a cada devenir de una multiplicidad indefinida de devenires una de esas tres especies de representaciones. A cada inestabilidad asociamos una estabilidad distinta. Fijamos una forma para definir aquello que en realidad es cambio.⁵⁴

Bergson descubre en el mecanismo de funcionamiento del aparato cinematográfico el mismo mecanismo que usamos para percibir la realidad. La cinta cinematográfica se desarrolla, llevando una a una las diversas fotografías a proyectarse sucesivamente. El aparato cinematográfico yuxtapone instantáneas para reconstruir la movilidad, que siempre necesitará del movimiento del aparato. Ésta es la manera como actúa nuestro conocimiento: en lugar de fijar nuestra atención en el devenir interior de las cosas, nos situamos fuera de ellas para recomponer artificialmente su devenir. Se trata de tomar instantáneas de la realidad que pasa, y enhebrarlas luego a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo que este devenir tiene de característico: el cambio. Percepción, intelección y lenguaje proceden así. Ya se trate de pensar el devenir, de expresarlo o de percibirlo, lo que hacemos es mover un cinematógrafo interior.⁵⁵

El método cinematográfico es, según Bergson, el único práctico, pues consiste en regular la marcha general del conocimiento por la de la acción, esperando que el detalle de cada acto se regule a su vez por el del conocimiento. La acción es discontinua y discontinuo es el conocimiento. De la continuidad de determinado devenir podemos tomar una serie de vistas que se pueden unir por el devenir en general, aunque no podemos detenernos en esto, pues lo que no es determinable no es representable, y del devenir en general no tenemos más que un conocimiento verbal. La aplicación del método cinematográfico no dará de sí más que un perpetuo volver a empezar, en que

⁵³ Ibid., pp. 752, 303-304.

⁵⁴ Cfr. Ibid., p. 752, 304.

⁵⁵ Cfr. Ibid., pp. 752-753, 304-305. Bergson sintetiza su propuesta diciendo que "el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica". Más adelante afirma que "el carácter cinematográfico de nuestro conocimiento de las cosas se debe al carácter calidoscópico de nuestra adaptación a ellas", pues el calidoscopio nos proporciona imágenes fijas tras una sacudida, interesándonos sólo en cada figura y no en la sacudida. Ibid., pp. 753-754, 305-306.

el espíritu se persuade a sí mismo de que con su inestabilidad imita el movimiento de lo real. Se ha forjado una ilusión de la realidad. Para avanzar al compás de la realidad que se mueve habría que situarse en ella misma; así, situados en el cambio, abarcaríamos además los estados sucesivos. Desde fuera nunca se puede reconstruir el movimiento. El movimiento nunca se hace yuxtaponiendo inmovilidades.⁵⁶

El mecanismo cinematográfico es la imagen con la cual Bergson ilustra el proceso que nuestro conocimiento sigue para representarse el movimiento. ¿Cómo se las arregla Kandinsky para representar el movimiento? ¿Queda su trabajo condicionado a los métodos inherentes a nuestro conocimiento o, por el contrario, introduce en sus composiciones algún mecanismo que proporcione continuidad al movimiento? Diríamos entonces que un trabajo de Kandinsky no sería una instantánea tomada sobre el devenir, sino ese devenir; un cuadro no sería una vista tomada sobre la realidad cambiante, sino esa misma realidad cambiante.

El método científico

Bergson afirma que "la ciencia moderna, como la ciencia antigua, procede de acuerdo con el método cinematográfico. No puede actuar de otro modo; toda ciencia está sujeta a esta ley".⁵⁷

Aristóteles continuaría manteniendo el concepto de ciencia heredado de Platón: el conocimiento científico requiere estabilidad, es un conocimiento universal, fijo y necesario. Tal estabilidad la encontraron los presocráticos y Platón en función de sus objetos. Para ellos no cabía la posibilidad de ciencia respecto de las realidades contingentes del mundo sensible. La ciencia sólo podía versar sobre las realidades eternas e inmutables. Aristóteles haría entrar dentro del campo de la ciencia a las sustancias materiales del mundo sensible. Tales sustancias no son necesarias, pueden ser y no ser, están sujetas al cambio. Sin embargo, sí puede ser universal y científico, el conocimiento que nosotros tenemos de ellas.

Bergson sostiene que la ciencia procede a saltos, toma intervalos de la realidad, y aunque ésta pueda llegar a determinar momentos muy próximos entre sí, siempre considerará intervalos; siendo los extremos de estos intervalos aquello a lo que se referirá. La esencia de la ciencia es manipular signos que sustituyen a los objetos, cuya condición es registrar bajo una forma inmóvil un aspecto fijo de la realidad, es decir, signos que sustituyan la continuidad del movimiento de las cosas por una recomposición artificial que

⁵⁶ Cfr. Ibid., pp. 754-755, 306-307.

⁵⁷ Ibid., p. 773, 328.

le equivalga en la práctica y que tenga la ventaja de la manipulación. Bergson ve en la ciencia una única finalidad, que, aunque no sea a veces inmediata y sus consecuencias sean diferidas en el tiempo, es la de preparar nuestra acción sobre las cosas. Cada acción supone una nueva adaptación.⁵⁸

Bergson formula la diferencia de actitud entre la ciencia antigua y la moderna al afirmar que "*la ciencia antigua cree conocer suficientemente su objeto cuando ha señalado algunos de sus momentos privilegiados, mientras que la ciencia moderna lo considera en cualquier momento*".⁵⁹ Los antiguos pretendían adaptar las leyes a las Formas o Ideas, es decir, a momentos privilegiados; mientras que la ciencia moderna, por el contrario, pretende que sean las leyes las que determinen esos momentos.⁶⁰ Bergson considerará que entre estas dos actitudes –la actitud que se ocupaba de los conceptos, y la que busca leyes o relaciones constantes entre magnitudes variables– hay diferencias de grado, más que de naturaleza, pues se trata de un conocimiento gradual que busca siempre una perfección mayor. Entre las dos ciencias habría la misma diferencia o relación que entre la captación de las fases de un movimiento por el ojo, o el registro que de éstas pudiese hacer la fotografía instantánea. En ambos casos es válido el mecanismo cinematográfico, aunque en el segundo hay mucha mayor precisión que en el primero. La fotografía instantánea aísla cualquier momento, los sitúa todos bajo el mismo rango, sin recogerse en una actitud única que crearía un instante privilegiado en un período determinado⁶¹

Para Bergson, la diferencia esencial entre las dos ciencias, la de los antiguos y la de los modernos, vendrá marcada por la consideración que cada una de ellas hace del tiempo. La primera, aunque considere el cambio dividido en períodos, siempre lo hace en bloques: es, dirá Bergson, estática. En cambio, Galileo y Kepler establecen, según Bergson, relaciones entre el espacio y el tiempo: introducen el tiempo y el movimiento. Para los antiguos las figuras que estudiaban eran estáticas, ya venían dadas; las figuras resultantes de la experimentación física de los modernos quedarían definidas por una relación

⁵⁸ Cfr. Ibid., pp. 773-774, 328-329.

⁵⁹ Ibid., p. 774, 330.

⁶⁰ "Para los antiguos, el tiempo comprende tantos períodos indivisibles como nuestra percepción natural y nuestro lenguaje hayan recortado de hechos sucesivos que presenten una especie de individualidad. (...) Para un Kepler o un Galileo, el tiempo no está dividido objetivamente de una manera ni de otra por la materia que lo llena: no hay articulaciones naturales. Podemos y debemos dividirlo como nos plazca. Todos los instantes son equivalentes. Ninguno de ellos tiene derecho a erigirse en instante representativo ni a dominar a los demás". Ibid., p. 775, 331.

⁶¹ Cfr. Ibid., pp. 775-776, 331-332. De esta diferencia se derivan algunas más. La ciencia de los antiguos considera períodos indivisibles, viendo sólo formas que sustituyen a otras formas, conformándose con una descripción cualitativa de los objetos que asimilaría a seres organizados. Pero cuando la ciencia moderna busca lo que sucede en el interior de cada uno de estos períodos, los cambios que se producen entre cada uno de los momentos son vistos como variaciones cuantitativas. "Lo que distingue a nuestra ciencia no es que experimente, sino que sólo experimenta y, en general, sólo trabaja con vistas a medir. Cfr. Ibid., pp. 776, 332.

entre el espacio recorrido y el tiempo empleado en recorrerlo, es decir, si se es capaz de indicar la posición de un móvil sobre la recta que recorre en un momento cualquiera de su trayecto. La ciencia moderna sustituye la figura trazada por el móvil por una ecuación, un signo o composición artificial más fácil de manejar y que no introduce ningún momento privilegiado.⁶² “(...) *La ciencia moderna debe definirse sobre todo por su aspiración a tomar el tiempo como variable independiente*”.⁶³

La ciencia moderna corre el peligro, al pretender determinar las posiciones relativas en cualquier momento, de caer en el determinismo. Una ecuación matemática, por complicada que fuese, podría determinar las posiciones pasadas y futuras de los elementos en función del presente. Aceptar este postulado supondría que todo está dado o planteado de antemano. Bergson se oponía a las interpretaciones mecanicistas de la evolución, en las cuales una inteligencia sobrehumana, sometiendo los datos a operaciones matemáticas, pudiese ver el presente, el pasado y el porvenir.

Bergson sostiene, lo repetimos una vez más, que el conocimiento humano procede según el mecanismo cinematográfico al cual está sujeto, renunciando a seguir el devenir en lo que tiene de moviente. La ciencia –la antigua y la moderna–, tanto al estudiar la materia bruta como los cuerpos organizados, sigue el mismo modo de proceder. La ciencia siempre considera momentos determinados –la antigua se detenía en unos momentos que consideraba esenciales–, es decir, inmovilidades. El tiempo real, el que Bergson considera como un fluir, escapa al conocimiento científico. Sería a través de la intuición bergsoniana como podríamos elevarnos al devenir y aproximarnos a la vida.

El tiempo de la ciencia, el del movimiento de un determinado móvil en su trayectoria, no es el del fluir mismo del tiempo al cual se refiere Bergson, aunque lo tomemos sobre ese fluir. El tiempo de la ciencia es una correspondencia entre las determinadas posiciones que ocupa un móvil, o las que ocupan varios móviles que se mueven en un sistema cerrado; es un tiempo que sólo tiene en cuenta simultaneidades. Aunque modificáramos alguna de las variables de la ecuación, la relación en cada simultaneidad siempre sería la misma. Estamos trabajando en los extremos del intervalo sin tener en cuenta el fluir entre estos extremos. Por el contrario, Bergson sostiene que es este fluir entre los extremos del intervalo aquello que impresiona nuestra conciencia, y para lo cual la ciencia no tiene ningún signo que lo exprese. Esta sucesión no sometida a fragmentación, este tiempo que va entre dos o más tiempos de la física, es el que Bergson llama *durée*. El tiempo de la ciencia es relativo, el de la conciencia es absoluto.⁶⁴

⁶² Cfr. *Ibid.*, pp. 777-779, 333-335.

⁶³ *Ibid.*, p. 779, 335.

⁶⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 780-782, 336-338. “¿Por qué he de esperar a que el azúcar se disuelva? Si la duración del fenómeno es relativa para el físico, por cuanto se reduce a un determinado número

En la cinta del cinematógrafo, en el tiempo de la ciencia, asegura Bergson, está todo dado. En la ecuación matemática no hay lugar a la improvisación. El futuro, para la duración bergsoniana, está condenado a suceder al presente, pero no está dado junto a éste: no está determinado en el momento presente. Para aquella conciencia que no considere el tiempo como un número, aquella que esté instalada en esa sucesión, ese tiempo tiene un valor y una realidad absolutos, ya que en él se crea sin cesar lo imprevisible y lo nuevo. "Esa duración puede no ser un hecho de la materia misma, sino de la Vida, que remonta el curso de aquélla; los dos movimientos no dejan de ser solidarios uno de otro".⁶⁵

En cada uno de los actuales bergsonianos hay algo que se prolonga en su interior y que hace que esté constantemente cambiando, un empuje que es virtud propia –*élan vital*–, que es progreso o sucesión, que no puede provenir de la materia ya que ésta no se crea a sí misma como forma, y que proporciona una continuidad en el tiempo a ese actual que lo hace irreducible a una yuxtaposición de instantáneas. Todo no está dado.⁶⁶

Bergson acuña las expresiones "tiempo-invención" y "tiempo-longitud" para distinguir su noción de tiempo del tiempo de la física, sujeta al método cinematográfico. La física sólo retiene inmovilidades eventuales de la realidad moviente, símbolos de lo real. "En resumen, *si la física moderna se distingue de la antigua en considerar cualquier momento del tiempo, se basa por entero en una sustitución del tiempo-invención por el tiempo-longitud*".⁶⁷

Ahora bien, la ciencia de los antiguos prescindía del tiempo, ya que éste sólo era manifestación de la degradación de la Forma, aquello inmóvil y objeto de la ciencia. Cada una de las formas que percibimos, inseparablemente unidas a la materia, era, para estos filósofos, una realización hacia su propia Forma; realización que no sería jamás completa. La consideración de determinados momentos, aquellos que llamábamos privilegiados, pretendían aproximarse a la forma inteligible. Para la ciencia moderna el cambio no significa ninguna disminución de la esencia, ni la duración una disolución de la eternidad. El

de unidades de tiempo y las unidades mismas son lo que se quiera, para mi conciencia la duración es un absoluto, pues coincide con un determinado grado de impaciencia que está rigurosamente determinado. ¿De dónde proviene esa determinación? ¿Qué es lo que me obliga a esperar, y a esperar durante una determinada longitud de duración psicológica que se impone y sobre la que nada puedo?" Cfr. Ibid., pp. 781-782, 338.

⁶⁵ Ibid., p. 782, 339. "Para el artista que crea una imagen sacándola del fondo de su alma, el tiempo ya no es accesorio. No es un intervalo que se pueda alargar o acortar sin modificar el contenido. La duración de su trabajo forma parte integrante del mismo. Reducirla o dilatarla sería modificar a la vez la evolución psicológica que la llena y la invención que es su término". Ibid., pp. 783, 339-340.

⁶⁶ Bergson reconoce que nuestra memoria coloca uno tras otro, linealmente, los términos que percibe, pues trata el pasado como algo ya muerto, y la sucesión que venga también acabará por ser una sucesión pasada. Cfr. Ibid., pp. 783-785, 340-341.

⁶⁷ Bergson afirma: "O el tiempo es invención o no es absolutamente nada". Ibid., p. 784, 341.

fluir del tiempo –aunque nos limitemos a contemplarlo a través del método cinematográfico, es decir, de instantáneas– se convierte en la realidad misma.⁶⁸

En la hipótesis bergsoniana, ciencia y metafísica son dos maneras opuestas pero complementarias de conocer: la primera retiene instantes, es decir, lo que no dura, y la segunda está sobre la duración misma.⁶⁹

La cantidad, el lugar y el tiempo en Aristóteles

Según Aristóteles, que introduce estas cuestiones al inicio del tercer libro de la *Física*, el movimiento va ligado a la cantidad, uno de los nueve predicamentos accidentales. La materia es para Aristóteles el principio multiplicador de los entes, aquello que permite que una misma forma sustancial esté presente en muchos individuos. La cantidad es aquella afección de la materia que modifica la sustancia desplegándola en el ámbito espacio temporal. La cantidad es aquello que es divisible en sus partes integrantes, de las cuales cada una es por propia naturaleza algo uno y determinado.

Aristóteles distinguiría entre cantidad extensa o continua –un bloque de piedra, por ejemplo– y cantidad discreta o actualmente dividida –el número–. Esta última se deriva de la división de la primera. La cantidad extensa es el continuo actualmente existente. La cantidad es divisible, y lo divisible es siempre divisible en potencia.

El continuo de la sustancia corpórea tiene un límite que lo abarca: el lugar. Aristóteles muestra que el lugar debe ser algo distinto de cada uno de los cuerpos que lo ocupan. No puede ser ni la forma ni la figura de los cuerpos, pues éstas acompañan al cuerpo cuando cambia de lugar. Aristóteles tampoco admite un vacío en el que se coloca el cuerpo, ya que sería una solución imaginaria. El lugar es, según considera Aristóteles, la superficie circundante, formada por otros cuerpos, que contiene inmediatamente a un cuerpo determinado, sin ser propia del cuerpo. El lugar es, en consecuencia, la medida exacta de la extensión de los cuerpos físicos.

Aristóteles trata la cuestión del tiempo al estudiar el movimiento. El tiempo no es el mismo movimiento ni el cambio, pero implica esencialmente movimiento. El tiempo es una afección o propiedad del movimiento continuo, y así como en el movimiento local se da siempre una trayectoria continua, también el tiempo es continuo, pues la cantidad de movimiento transcurrida

⁶⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 785-786, 343.

⁶⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 786, 344.

es proporcional al movimiento. El antes y el después que se distinguirían en el continuo de la sustancia corpórea tienen su correspondiente reflejo tanto en el movimiento como en el tiempo: conocemos el tiempo cuando percibimos un antes y un después del movimiento. Aristóteles define el tiempo como la medida del movimiento según un antes y un después.

El tiempo es una realidad fluyente en la naturaleza, pero también es una realidad para nuestra inteligencia que puede captar el tiempo como un todo y distinguir sus partes. Aristóteles afirma que el tiempo existe porque existe el alma, y la inteligencia puede numerarlo, es decir, puede medirlo. Aristóteles precisará que para medir el tiempo se necesita una unidad móvil primaria, que radica en el movimiento uniforme y preciso, esto es, en el movimiento circular de las esferas y cuerpos celestes. Aristóteles señala que Dios y las inteligencias motrices, en cuanto son inmóviles, escapan al tiempo: son sempiternas.

La duración como dato inmediato

En *Les Données immédiates*, en las primeras páginas de "Introduction à la métaphysique"⁷⁰ y de *L'Évolution créatrice*,⁷¹ Bergson describe la duración como experiencia psicológica. En esta descripción utiliza expresiones como el "paso de un estado a otro",⁷² un "cambio incesante", o "la incesante variación de cada estado psicológico". Incluso cada uno de estos estados está en constante cambio. La esencia de la duración es la variación.⁷³

Bergson nos presenta la duración como una sucesión puramente interna, sin exterioridad. En cambio, nos presenta el espacio como una exterioridad sin sucesión.⁷⁴ Veíamos, más arriba, que extensión y duración se presentan

⁷⁰ "Hay, por lo menos, una realidad que todos captamos desde dentro, por intuición y no por simple análisis. Es nuestra propia persona en su fluencia por el tiempo. Es nuestro yo que dura. Podemos no simpatizar intelectualmente, o más bien espiritualmente, con alguna otra cosa. Pero simpatizamos seguramente con nosotros mismos". IM, p. 1396, 182.

⁷¹ "La existencia de la que más seguros estamos y la que mejor conocemos es, indiscutiblemente, la nuestra, pues de todos los demás objetos tenemos nociones que podemos considerar exteriores y superficiales, mientras que a nosotros mismos nos percibimos interiormente, profundamente". EC, p. 495, 1.

⁷² Estados psicológicos –sensaciones, sentimientos o voliciones– tomados como dualidades de términos que podríamos colocar en extremos opuestos: calor-frío, alegría-tristeza, trabajar o no hacer nada. Cfr. Ibid.

⁷³ "Tomemos el más estable de los estados internos: la percepción visual de un objeto exterior inmóvil. Por más que el objeto sea el mismo, por más que lo mire desde el mismo lado, bajo el mismo ángulo y el mismo día, la visión que tengo difiere de la que acabo de tener, aunque sólo sea porque esa visión ha envejecido un instante". Ibid., pp. 495-496, 2.

⁷⁴ "Cuando llevo sobre mi persona, supuesta inactiva, la mirada interior de mi conciencia, advierto desde luego, a manera de una corteza solidificada en la superficie, todas las percepciones que le llegan del mundo material. Estas percepciones son claras, distintas, yuxtapuestas, o capaz de serlo, las unas a las otras; tratan de agruparse por objetos. Advierto

entremezclados a nuestros sentidos y a nuestra inteligencia. Este mixto lo dividíamos en líneas divergentes que diferían en naturaleza, y más allá de la experiencia llegábamos a una extensión pura y a una duración pura.

¿Qué es lo que aportan el espacio y la duración a esta mezcla? El espacio introduce la forma de sus distinciones extrínsecas, recortes homogéneos y discontinuos en ese flujo indiviso que es la materia; la duración aportaría la sucesión interna, heterogénea y continua. Veíamos también que era la vía de la duración sobre la cual recaían las diferencias de naturaleza: diferencias cualitativas, una multiplicidad virtual y continua. La materia sólo nos aportaría diferencias de grado: una multiplicidad numérica, discontinua y actual. Según Deleuze, es precisamente en este proceso de división donde, gracias a la confusión entre las dos vías, la duración se presenta como dato inmediato.⁷⁵ Bergson afirma que en cada acto psicológico somos capaces de distinguir diferencias cualitativas de diferencias cuantitativas, lo continuo de lo discontinuo, lo múltiple de lo uno, etc. En cada acto hay algo que nos conduce a percibir la duración y algo que nos lleva hasta la extensión.⁷⁶

Para Bergson la duración no era simplemente lo indivisible o lo no measurable, sino más bien lo que sólo se dividía cambiando de naturaleza, lo que sólo se dejaba medir variando de principio métrico en cada uno de los estadios de la división. Cuando Bergson habla de una multiplicidad propia de la duración, pretende darle la misma precisión que la que se pueda dar a la multiplicidad numérica de la ciencia que mide la materia. Un objeto, según Bergson, puede estar dividido de infinitas maneras; divisiones que antes de ser efectuadas son aprehendidas por el pensamiento como posibles sin que cambie nada en su aspecto; se trata de divisiones posibles, no virtuales, que son percibidas

enseguida recuerdos, más o menos adheridos a estas percepciones, que sirven para interpretarlas. Tales recuerdos están como arrancados del fondo de mi persona, sacados a la periferia por las percepciones que los representan y puestos sobre mí sin ser absolutamente yo mismo". IM, pp. 1396-1397, 182.

⁷⁵ La noción bergsoniana de multiplicidad no corresponde a la noción filosófica de lo múltiple como opuesto a lo uno, sino que Bergson distingue dos tipos de multiplicidad. Deleuze sostiene que Bergson estaría al corriente de los postulados de Riemann. Éste definía las cosas como multiplicidades determinables en función de sus dimensiones o de sus variables independientes. Distinguía entre multiplicidades discretas y multiplicidades discontinuas: las primeras llevaban consigo el principio de su métrica, al estar dada la medida de sus partes por el número de elementos que contenían; las segundas encontrarían un principio métrico en otra cosa, aun cuando no fuera más que en los fenómenos que se desarrollaban en ellas o en las fuerzas que en ellas actuaban. Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 36-37.

⁷⁶ Bergson habla de una "aparente discontinuidad de la vida psicológica, debido a que nuestra atención se fija en una serie de actos discontinuos. (...) Cada uno de ellos no es más que el punto mejor iluminado de una zona movediza que comprende todo lo que sentimos, pensamos y queremos, todo lo que, en fin, somos en un momento dado". Pero cada discontinuidad, es decir, cada uno de estos actos psicológicos, "se destacan de la continuidad de un fondo donde estos se dibujan y al cual deben los intervalos que los separan". Como conclusión añade que "de los estados así definidos puede decirse que no son elementos claros y distintos, sino que se continúan unos a otros en un transcurso sin fin". Cfr. EC, pp. 496-497, 3.

actualmente. Bergson definirá lo objetivo como aquello que no tiene virtualidad. En *Les Données immédiates* Bergson distingue lo objetivo de lo subjetivo: "Llamamos subjetivo a lo que aparece entera y adecuadamente conocido, y objetivo a lo que es conocido de tal forma que una multitud siempre creciente de impresiones nuevas podría sustituir la idea que de ello tenemos actualmente. (...) Pero nada cambia en el aspecto total de un cuerpo, sea cual fuere el modo en el que el pensamiento lo descomponga, porque esas diversas descomposiciones, así como una infinidad de otras, son ya visibles en la imagen, aunque no realizadas: esta percepción actual, y no sólo virtual, de subdivisiones en lo indiviso es precisamente lo que llamamos objetividad".⁷⁷ La materia –Bergson no niega que posea propiedades físicas como por ejemplo el color, la resistencia o la cohesión– no tiene virtualidad ni potencia alguna, por lo que podemos identificarla con la imagen, un recorte en ese fluir indiviso de la materia. Y aunque pueda haber más en la materia que en la imagen que nos hacemos de ella, no puede haber otra cosa distinta, es decir, de otra naturaleza.⁷⁸

Un objeto, aquello objetivo, es, para Bergson, aquello que se divide sin cambiar de naturaleza, lo que se divide por diferencias de grado.⁷⁹ El objeto se caracteriza por la adecuación recíproca de lo dividido y de las divisiones, del número y de la unidad: el objeto es una multiplicidad numérica, pues el número, y en primer lugar la unidad aritmética, es el modelo de lo que se divide sin cambiar de naturaleza. Decir que el número sólo tiene diferencias de grado es lo mismo que decir que sus diferencias, realizadas o no, son siempre actuales en él.⁸⁰

La duración no es simplemente lo indivisible.⁸¹ La duración, en realidad, no cesa de dividirse: por eso es una multiplicidad. Cada vez que se divide cambia de naturaleza, y en cada estadio de la división, al ser una multiplicidad no numérica, es indivisible. En cada división se da otra cosa sin que se den muchas: número solamente en potencia, como diría Aristóteles.⁸² Lo subjetivo, o la duración, es lo virtual.

Lo virtual, en cuanto que se actualiza, es inseparable del movimiento de su actualización, y cada actualización supone una diferenciación, que se lleva a cabo por vías divergentes creando, por su propio movimiento –el *élan vital*–, otras tantas diferencias de naturaleza.

⁷⁷ DI, pp. 57, 62, 63.

⁷⁸ Cfr. MM, pp. 218-219, 75-76.

⁷⁹ Ibid., p. 341, 231. "Mientras se trate de espacio, se puede llevar la división tan lejos como se quiera; así no se cambia nada en la naturaleza de lo que se divide".

⁸⁰ Cfr. DI, pp. 55-56, 60-61.

⁸¹ Deleuze aclara que Bergson habla con frecuencia, por comodidad, de la duración como lo simplemente indivisible. Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 41.

⁸² Cfr. DI, p. 81, 90.

Todo es actual en una multiplicidad numérica, aunque no todo en ella esté realizado. En cambio, una multiplicidad no numérica, tal como Bergson define la duración, se hunde en otra dimensión puramente temporal, y así sucesivamente, siempre de lo virtual a su actualización creando líneas de diferenciación según los grados de diferencia que coexisten en esa multiplicidad virtual. Así se explica que las tres propiedades de dicha multiplicidad –la continuidad, la heterogeneidad y la simplicidad– sean perfectamente conciliables entre sí.

Bergson había afirmado, en "Introduction à la métaphysique", que los conceptos van ordinariamente por parejas y representan los dos contrarios, por lo cual apenas existía realidad concreta sobre la cual no pudiesen tomarse, a la vez, las dos vistas opuestas. Más adelante, dice: "Si trato de analizar la duración, es decir, resolverla en conceptos ya hechos, estoy más que obligado, por la naturaleza misma del concepto y del análisis, a tomar sobre la *duración en general* dos vistas opuestas, con las cuales pretenderé enseguida recomponerla. Esta combinación no podrá presentar ni una diversidad de grados, ni una variedad de formas: es o no es. Yo diré –por ejemplo– que hay, por una parte, una *multiplicidad* de estados de conciencia sucesivos y, por otra parte, una unidad que los liga. La duración será la "síntesis" de esta unidad y de esta multiplicidad; operación misteriosa de la que no se ve –lo repito– cómo comportaría matices o grados. En esta hipótesis, no hay, no puede haberla, sino una duración única, aquella donde nuestra conciencia opera habitualmente".⁸³ Se trataría de una operación en la que no distinguimos diferencias cualitativas de cuantitativas, es decir, matices de grados. Bergson se distingue aquí de la dialéctica al diferenciar una multiplicidad numérica –aquella que determina en cada caso el "cuál" o el

⁸³ IM, pp. 1416-1417, 207. "Intentemos, por un instante, hacer una multiplicidad. Convendrá añadir que los términos de esa multiplicidad, en lugar de distinguirse como los de una multiplicidad cualquiera, avanzan unos sobre otros; que podemos sin duda, por un esfuerzo de imaginación, solidificar la duración una vez transcurrida, dividirla entonces en trozos que se yuxtapongan y contar todos los trozos; pero que tal operación se lleva a cabo sobre el recuerdo congelado de la duración, sobre la huella inmóvil que la movilidad de la duración deja tras de sí, no sobre la duración misma. Confesemos, pues, si hay una multiplicidad aquí, que tal multiplicidad no se parece a ninguna otra. ¿Diremos entonces que la duración posee unidad? Sin duda una continuidad de elementos que se prolongan unos en otros participa tanto de la unidad como de la multiplicidad; pero esta unidad moviente, cambiante, llena de color, viva, no se parece casi a la unidad abstracta, inmóvil y vacía, que limita el concepto de unidad pura. ¿Concluiremos de esto que la duración debe definirse por la unidad y la multiplicidad a la vez? Pero, cosa singular, por más que haya manejado los dos conceptos, por más que los haya dosificado y diversamente combinado entre sí, o practicado sobre ellos las más sutiles operaciones de química mental, jamás obtendré nada que se parezca a la intuición simple que tengo de la duración. Por el contrario, cuando por un esfuerzo de intuición me repongo en la duración, advierto inmediatamente como ella es unidad, multiplicidad y aun muchas otras cosas. Esos diversos conceptos eran, pues, otros tantos puntos de vista exteriores sobre la duración. Ni separados, ni reunidos, nos han hecho penetrar en la duración misma". Ibid., pp. 1402, 189.

“cuánto”-, de una multiplicidad cualitativa –la “medida”–, aquella que llama “matiz” o número en potencia.⁸⁴

Bergson piensa en las diferencias de naturaleza independientemente de toda forma de negación: hay diferencias en el ser y, sin embargo, nada negativo. La duración se opone al devenir precisamente porque es una multiplicidad, pero un tipo de multiplicidad que no se deja reducir a una combinación demasiado amplia en la cual sólo puedan ser aprehendidos los puntos extremos de una generalización: ser y no-ser, orden y desorden, lo múltiple y lo uno.⁸⁵

En la duración no cabe ese dualismo reflexivo que provenía de la descomposición de un mixto impuro tal como nos era dado a la experiencia, y que constituía el primer momento del método bergsoniano. La duración es un dato necesario para aplicar ese método, de la misma manera que lo es la materia o, mejor dicho, la extensión. En cualquier análisis interviene la duración. En esa descomposición acabaríamos llegando a una duración pura y a una extensión pura. Cuando nuestro punto de partida era la unidad, una simplicidad, una totalidad virtual que se actualizaba siguiendo líneas divergentes, también partíamos de la duración, que se actualizaría en cada momento en pasado y presente, o bien como diferenciación de la materia.

Movimiento y duración

Bergson afirma que el movimiento como experiencia física es un mixto. “Si traslado mi mano de A a B, ese movimiento se me manifiesta a la vez bajo dos aspectos. Sentido desde dentro es un acto simple, indivisible. Percibido desde fuera es el recorrido de una determinada curva AB. En esta línea distinguiré tantas posiciones como quiera, y la propia línea podrá definirse como cierta coordinación de esas posiciones entre sí. Mas las posiciones, en un número infinito, y el orden que une posiciones con otras han salido automáticamente del acto indivisible por el cual mi mano ha ido de A a B. (...) En cierto sentido, el movimiento es *más* que las posiciones y que su orden, pues basta con darse ese movimiento, en su indivisible simplicidad, para que la infinidad de las posiciones sucesivas, así como su orden, estén dados de una vez, con algo más que no es ni orden ni posición, pero que es lo esencial: la movilidad. Mas en otro sentido el movimiento es *menos* que la serie de posiciones con el orden que las une, pues para disponer unos puntos en cierto orden, primero hay que representarse el orden y luego realizarlo con puntos;

⁸⁴ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 45-46.

⁸⁵ Ibid.

hace falta un trabajo de ensambladura y se necesita inteligencia, mientras que el simple movimiento de la mano no contiene nada de todo eso".⁸⁶

Bergson rebate los argumentos que **Zenón de Elea** (nacido posiblemente en los primeros años del siglo V a.C.) empleaba en defensa de la inmovilidad. El método adoptado por Zenón, que Aristóteles denomina dialéctico, radica en demostrar una determinada tesis no partiendo de ciertos principios, sino reduciendo al absurdo la tesis contradictoria. Estos argumentos son: 1) El corredor en el estadio o la dicotomía, 2) Aquiles y la tortuga, 3) La flecha, 4) El estadio. Los argumentos 1) y 2) son el mismo y en ambos Zenón supone que toda distancia está compuesta y se resuelve en un número infinito de puntos, y por tanto es infinita actualmente. Los argumentos 1), 2) y 3) suponen que el movimiento y el tiempo están compuestos de instantes indivisibles; además hay en estos argumentos una confusión entre el movimiento y el espacio recorrido. El argumento 4) no tiene en cuenta que el tiempo empleado por un móvil con la misma velocidad en el mismo espacio es distinto según que este espacio esté en reposo o en movimiento; supone que tanto el tiempo como el espacio constan de un número infinito de indivisibles en acto.

El espacio recorrido por un móvil, según Bergson, lo podemos asimilar a una multiplicidad numérica divisible indefinidamente, de la que todas las partes, reales o posibles, son actuales y sólo difieren en grado. Pero el movimiento puro es alteración, multiplicidad cualitativa que cambia de naturaleza cada vez que se divide. En el análisis de movimiento partimos de un mixto, de la mezcla espacio-tiempo; este mixto lo dividimos en dos líneas divergentes actuales que difieren en naturaleza y que prolongamos más allá del giro de la experiencia: extensión pura y duración pura.

La trayectoria de un movimiento –si hay paradas intermedias ya no es un movimiento único– deja en cada instante una posición con la cual coincidía. Esta trayectoria puede dividirse infinitamente dejando, para el análisis de la física, una infinidad de posiciones inmóviles; pero la creación de la trayectoria, que es un acto de progreso y no una cosa, no puede dividirse. Suponer que el móvil está en un punto de su recorrido –la mano en un punto de la curva AB– es cortar el trayecto en dos, y sustituir por dos trayectos la trayectoria única. Es, según Bergson, distinguir dos actos sucesivos donde, por hipótesis de partida, no hay más que uno: el recorrido de A a B. Es trasladar al recorrido mismo de la mano todo lo que puede decirse del intervalo que ha recorrido, es decir, admitir *a priori* el absurdo de que el movimiento coincide con lo inmóvil: "(...) todo movimiento está articulado interiormente. O es un salto indivisible (que puede ocupar, además, una duración muy larga) o es una serie de saltos indivisibles. Habremos de tener

⁸⁶ EC, pp. 572-573, 91-92.

en cuenta las articulaciones de ese movimiento, de lo contrario, no especular sobre su naturaleza".⁸⁷

Bajo el traslado local hay siempre un transporte de otra naturaleza. Y lo que visto desde fuera aparece como una multiplicidad numérica que compone el movimiento de la mano entre dos puntos no es, vivido desde dentro, otra cosa que un obstáculo superado.

De movimiento tenemos una experiencia física y una experiencia psicológica, materia y duración. Desde el punto de vista de la experiencia psicológica podríamos hacernos la siguiente pregunta: ¿Las cosas exteriores duran? Bergson dirá que aquello que percibimos de una actualización es una instantánea. Para nuestra experiencia, la duración se divide en cada momento en pasado y presente. En *Les Données immédiates* podemos leer: "¿Qué existe de la duración fuera de nosotros? El presente solamente o, si se prefiere, la simultaneidad. Sin duda las cosas exteriores cambian, pero sus momentos no suceden más que para una conciencia que se acuerda de ellos. (...) No hay, pues, que decir que las cosas exteriores duran, sino más bien que hay en ellas una razón inexpresable en virtud de la cual no podríamos considerarlas en momentos sucesivos de nuestra duración sin constatar que han cambiado".⁸⁸ Poco antes había dicho: "(...) si las cosas no duran como nosotros, al menos debe haber en ellas alguna razón incomprendible que hace que los fenómenos parezcan sucederse unos a otros y no desplegarse todos a la vez".⁸⁹

Según estos textos, el movimiento es un hecho de conciencia que necesita de un sujeto consciente y que dura, que se confunde con la duración como experiencia psicológica. Cuando el movimiento sea aprehendido como perteneciente a las cosas, a la vez que a la conciencia, hará necesaria una participación directa de las cosas en la duración misma. Si hay cualidades en las cosas, es necesario un movimiento de cualidades fuera del sujeto consciente. Se ha dicho más arriba que la duración es una multiplicidad de cualidades. Deleuze plantea las siguientes cuestiones: ¿En qué sentido se dirá que hay muchas duraciones?, ¿en qué sentido se hablará de una sola

⁸⁷ EC, p. 757, 310. Bergson refuta así el sofisma planteado por Zenón sobre la flecha o la carrera entre Aquiles y la tortuga. Se hallarán las mismas contradicciones al extender el argumento de Zenón al devenir evolutivo: "Cuando se considera que la evolución vital es aquí la realidad misma, el caso del niño que pasa a adolescente, luego a hombre maduro y, por último, a viejo resulta comprensible. Infancia, adolescencia, madurez y vejez son simples miradas del espíritu, posibles detenciones, imaginadas desde fuera por nosotros, a lo largo de la continuidad del progreso. Si por el contrario tomamos la infancia, la adolescencia, la madurez y la vejez como partes integrantes de la evolución, entonces se convierten en detenciones reales, y ya no concebimos cómo es posible la evolución, pues quietudes yuxtapuestas no equivaldrán jamás a un movimiento". Ibid., pp. 758-759, 311.

⁸⁸ DI, p. 148, 170.

⁸⁹ Ibid., p. 137, 157.

duración? Además, si hay duración en las cosas, el espacio ya no será simplemente una forma de exterioridad, algo negativo que se opone a la duración, algo relativo opuesto a lo absoluto. El espacio deberá estar fundado en las cosas, en las relaciones entre las cosas y entre las duraciones, que también él pertenezca al Uno o Absoluto, que tenga su pureza.⁹⁰

¿Cómo disponer lo extensivo para que mediante sus quietudes yuxtapuestas nos conduzca a una experiencia psicológica del movimiento, y no únicamente a una experiencia física? ¿Es posible representar, sobre una superficie, algo que dure, o, por el contrario, sólo es posible plasmar en ella cuerpos perfectamente delimitados, formas estáticas?

La duración y la memoria

Hemos visto que, para Bergson, la duración es esencialmente memoria, conciencia y libertad. Es memoria de un pasado que se prolonga en el presente y que, a su vez, está preñado de porvenir; es conciencia porque no puede reconstruirse un estado psíquico sumando hechos de conciencia elementales, ya que los distintos estados de conciencia no implican una multiplicidad numérica, y éstos se compenetran reflejando cada uno de ellos todos los demás; es libertad porque el determinismo espacializaría la duración, y la libertad es un progreso dinámico en el que el yo y los motivos mismos están en continuo devenir como verdaderos seres vivientes.

Esta identidad de la memoria con la duración nos la presenta Bergson siempre de dos maneras: “(...) conservación y acumulación del pasado en el presente”;⁹¹ o bien afirmando que “la duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente, sea que el presente contenga distintamente la imagen del pasado que se agranda sin cesar, sea que más bien testifique, por su continuo cambio de calidad, la carga cada vez más pesada que uno arrastra detrás de sí, a medida que la vejez aumenta”;⁹² o presentando “la memoria bajo estas dos formas: en cuanto recubre con la capa de los recuerdos un fondo de percepción inmediata y en cuanto contrae una multiplicidad de momentos”.⁹³

Debemos expresar de dos maneras el modo en que la duración se distingue de una serie discontinua de instantes que se repiten idénticos a sí mismos. Por una parte, hay “una continuidad de fluencia que no es comparable a nada

⁹⁰ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 48.

⁹¹ ES, p. 818, 5.

⁹² IM, p. 1411, 200-201. “Vivir consiste en envejecer. Pero es también una enroscadura continua, como el de un hilo sobre una bola, pues nuestro pasado nos sigue, se agranda sin cesar con el presente que recoge sobre su ruta. Conciencia significa memoria”. Ibid., p. 1397, 183.

⁹³ MM, p. 184, 31.

que no haya visto fluir. Se trata de una sucesión de estados, cada uno de los cuales anuncia lo que sigue y contiene lo que precede".⁹⁴ Por otra parte, ambos momentos se contraen uno en otro, pues "sólo constituyen estados múltiples cuando ya los he pasado y me vuelvo hacia atrás para observar su huella. Mientras los experimentaba, estaban tan sólidamente organizados, tan profundamente animados de una vida común, que no hubiera sabido decir dónde terminaba cualquiera de ellos o dónde comenzaba otro. En realidad, ninguno comienza ni termina, sino que todos se prolongan unos en otros".⁹⁵ Hay, por tanto, dos aspectos de la memoria indisolublemente ligados: la memoria-recuerdo y la memoria-contracción.⁹⁶

La duración pura es el resultado de la división –división de derecho- de un mixto en dos direcciones divergentes: materia y memoria, percepción y recuerdo, objetivo y subjetivo.⁹⁷ Lo objetivo, como veíamos, estaría en la línea de la extensión; lo subjetivo en la de la duración. Deleuze plantea las siguientes cuestiones: si la duración, como hemos visto, es memoria y conciencia, ¿cuál es el mecanismo por el cual la duración se actualiza en memoria?; es decir, ¿cómo se actualiza de hecho lo que es de derecho? o ¿cómo llega la vida a ser conciencia de sí?⁹⁸

La duración como coexistencia del pasado con el presente⁹⁹

Preguntarse dónde se conservan los recuerdos, sostiene Bergson, implica un mixto mal analizado. ¿Se localizan los recuerdos en las células del cerebro?

⁹⁴ IM, p. 1397, 183.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Siguiendo líneas divergentes que difieren en naturaleza, dividimos en cada instante el presente que dura en dos direcciones, una orientada y dilatada hacia el pasado, otra contrayéndose hacia el futuro.

⁹⁷ MM, pp. 169-223, 11-81. En el primer capítulo de *Matière et mémoire* Bergson distingue cinco sentidos o cinco aspectos de la subjetividad: la *subjetividad-necesidad*, momento de la negación, pues la necesidad rompe la continuidad al retener del objeto aquello que le interesa; *subjetividad-cerebro*, momento de la separación o de la indeterminación, pues el cerebro introduce una separación entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado, nos da el medio de elegir el objeto que corresponde a esas necesidades o nos conduce a una excitación al infinito; *subjetividad-afición*, momento del dolor, pues la percepción no refleja la acción posible, el cerebro no asegura la separación; *subjetividad-recuerdo*, primer aspecto de la memoria, pues el recuerdo es lo que llena la separación; *subjetividad-contracción*, segundo aspecto de la memoria, por el cual tiempo y espacio se contraen en un punto del que nace la cualidad.

⁹⁸ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 52.

⁹⁹ En este trabajo, como ya hemos advertido anteriormente, nos basamos en el estudio de Deleuze sobre los conceptos bergsonianos de *duración*, *memoria* e *impulso vital*. Queremos ahora dejar constancia del comentario que hace Deleuze ante los textos de *Matière et mémoire*: "Ante unos textos extremadamente difíciles la tarea del comentador consiste en multiplicar las distinciones, incluso y sobre todo cuando estos textos se contentan con seguir las más que establecerlas formalmente". Ibid., p. 63.

Brocca,¹⁰⁰ estudiando las afasias, sostuvo esta teoría por lo que se refiere a las imágenes verbales. Pero una observación más exacta de la misma enfermedad conduce a la conclusión contraria. Bergson da dos argumentos, de hecho. En el primero sostiene que, aunque permanezca la lesión cerebral, una emoción viva devuelve los recuerdos que parecían perdidos para siempre. En el segundo argumento dice que sea cual fuere el progreso de la lesión, las palabras desaparecen siempre en el mismo orden: "Se eclipsan primero los nombres propios, después los nombres comunes, a continuación los adjetivos y finalmente los verbos".¹⁰¹

Estos hechos llevarán a Bergson a la conclusión de que los recuerdos no están contenidos en las células cerebrales a título de huellas materiales. El cerebro, dirá Bergson, está por completo sobre la línea de la objetividad: no puede tener ninguna diferencia de naturaleza con los demás estados de la materia; todo en él es movimiento –movimiento entendido aquí como corte instantáneo,¹⁰² no como algo que dura– como en la percepción pura que determina. Por el contrario, el recuerdo forma parte de la línea de la subjetividad. No tiene sentido mezclar ambas líneas. No tiene sentido preguntarse dónde se conservan los recuerdos, puesto que la pregunta presupone que están en algún lugar. A lo sumo se puede responder que están en el espíritu. Los recuerdos, afirma Bergson, no pueden conservarse en otro lugar que en la duración. El recuerdo se conserva en sí.¹⁰³

Entre la materia y la memoria, entre la percepción pura y el recuerdo puro, entre el presente y el pasado, entre lo objetivo y lo subjetivo hay, recordamos una vez más, diferencias de naturaleza. Confundimos el presente con aquello que es y el pasado con aquello que no es, es decir, confundimos el Ser con el ser-presente. El presente es devenir; no es, sino que actúa y cambia en cada instante. Del pasado tendríamos que decir que ha dejado de actuar, de ser útil, pero no ha dejado de ser, sino que es. Ésta es la diferencia de naturaleza entre el pasado y el presente.¹⁰⁴

Aquello que Bergson llama "recuerdo puro" no tiene existencia psicológica alguna; es un virtual, algo inactivo e inconsciente. El inconsciente

¹⁰⁰ Paul Brocca, antropólogo y cirujano, descubrió en 1871 que el centro articulado del lenguaje se encuentra en la tercera circunvalación frontal izquierda del cerebro. Una lesión en esta área daría como resultado lo que el autor denominó *afemia*. El término *afasia* fue acuñado posteriormente, en 1864, por el médico francés Armand Trousseau. Afasia significa falta de comunicación por el lenguaje, y proviene de *a* –falta– y *phasia* –palabra–. Se trata, según Trousseau, de un estado patológico que consiste en la pérdida completa o incompleta de la facultad de la palabra, con conservación de la inteligencia y de la integridad de los órganos de la fonación.

¹⁰¹ MM, pp. 169-223, 11-81.

¹⁰² Cfr. *Ibid.*, p. 223, 81.

¹⁰³ Cfr. PM, p. 1315, 80.

¹⁰⁴ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 55.

bergsoniano, a diferencia del freudiano, no designa una realidad psicológica fuera de la conciencia, sino una realidad no psicológica: el ser tal como es en sí. Para Bergson sólo el presente es psicológico; el pasado, por el contrario, es ontología pura.¹⁰⁵

Cuando buscamos un recuerdo que se nos escapa, "tenemos conciencia de un acto *sui generis* por el que nos distanciamos del presente para situarnos en primer lugar en el pasado en general y después en una determinada región del pasado: operación de tanteo análoga a la puesta a punto de un aparato fotográfico. Pero nuestro recuerdo permanece todavía en estado virtual; de este modo nos disponemos simplemente a recibirlo adoptando una actitud apropiada. Poco a poco aparece como una nebulosidad que se condensa y pasa del estado virtual al actual...".¹⁰⁶ Del mismo modo que no percibimos las cosas en nosotros mismos, sino allí donde están, así tampoco aprehendemos el pasado más que allí donde está, en sí mismo y no en nosotros o en nuestro presente. Bergson distingue entre un pasado en general distinto del pasado particular de un presente. Este pasado general hace posible todos los pasados y es condición de paso para todo presente.¹⁰⁷

Bergson usa con frecuencia la expresión "de golpe" en *Matière et mémoire*. Bergson habla de actos que son un verdadero salto, primeramente un salto a la ontología, luego un salto de lo virtual a lo actual. Bergson analiza el lenguaje de la misma manera que la memoria. La forma de comprender lo que se nos dice es idéntica a la forma de encontrar un recuerdo. No sólo recomponemos el sentido de lo que se nos dice a partir de los sonidos que escuchamos y de las imágenes a ellos asociadas, sino que nos instalamos de golpe en el elemento del sentido y después en una región de ese elemento.¹⁰⁸

Entre presente y pasado, entre aquello que ha dejado de ser presente y el presente, entre el recuerdo y la percepción suponemos que sólo hay diferencias de grado. Bergson dice que esta suposición es consecuencia de analizar mal un mixto: la imagen como realidad psicológica. De este modo sustituimos la diferencia de naturaleza por simples diferencias de grado entre imágenes-recuerdo y imágenes-percepción. Pero la imagen, defiende Bergson, actualiza el recuerdo adaptándolo a las exigencias del presente. Para Bergson el pasado y el presente no designan dos momentos sucesivos –la percepción no se puede conseguir sólo mediante una yuxtaposición de imágenes–, sino dos elementos que coexisten: uno que es el presente que no cesa de pasar; otro, el pasado, no cesa de ser, mediante el cual todos los presentes pasan. Cada presente se remite a sí mismo como pasado. Así se explica que Bergson defienda que entre pasado y presente haya diferencias

¹⁰⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁶ MM, pp. 276-277, 148.

¹⁰⁷ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 57.

¹⁰⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 57-58.

de naturaleza, no de grado. Un salto sustituye la continuidad que entre pasado y presente supondría una diferencia de grado.¹⁰⁹

La idea de contemporaneidad del presente y del pasado tiene otra consecuencia: puesto que el pasado se conserva en sí, mientras el presente pasa, es el pasado en su totalidad, todo nuestro pasado, el que coexiste en cada presente. Pero en el pasado figuran diversos niveles de profundidad, cortes virtuales que miden los grados de acercamiento al presente.¹¹⁰ Cada uno de estos cortes comprende siempre la totalidad del pasado, aunque primero nos situemos en el pasado en general y después en una determinada región del pasado; se trata de una reminiscencia más o menos dilatada, más o menos contraída. Bergson habla de regiones ontológicas del pasado, es decir, del Ser, coexistentes todas ellas y todas ellas repitiéndose unas a otras. Deleuze afirma que éste es el punto en el que la memoria-contracción se inscribe en la memoria-recuerdo. La duración bergsoniana no se definirá tanto por la sucesión, cuanto por la coexistencia. Coexistencia virtual, no actual, en todos los niveles y en todos los grados de distensión y de contracción –el nivel más contraído es el presente–.¹¹¹

A modo de resumen diremos que recordar significa, para Bergson, colocarse de golpe –instalarse en lo virtual–, de un salto, en el pasado al cual da una categoría ontológica; que hay una diferencia de naturaleza entre el presente y el pasado; que el pasado –para Bergson, pasado y recuerdo son términos sinónimos– no sucede al presente que ha sido, sino que coexiste con él; y que lo que coexiste con cada presente es la totalidad del pasado en niveles diversos de contracción y distensión.

En un texto, ya citado, de “Introduction à la métaphysique”, Bergson afirma que “no hay estado de alma, por simple que sea, que no cambie en cada instante, ya que no hay conciencia sin memoria, ni continuación de un estado sin la adición, al sentimiento presente, del recuerdo de los momentos pasados. En esto consiste la duración. La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente, sea que el presente contenga distintamente la imagen del pasado que se agranda sin cesar, sea que más bien testifique, por su continuo cambio de calidad, la carga cada vez más pesada que uno arrastra detrás de sí, a medida que la vejez

¹⁰⁹ Cfr. Ibid., pp. 58-60. Bergson afirma: “(...) le présent est simplement ce qui se fait”. MM, p. 291, 166

Esta tesis bergsoniana nos remite a la noción platónica de *reminiscencia*. La reminiscencia afirma un ser en sí del pasado, un ser puro, una memoria ontológica que sirve de fundamento al desarrollo del tiempo.

¹¹⁰ Cfr. Ibid., p. 371, 272.

¹¹¹ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 60-61. En este punto Deleuze aclara que en *Les Données immédiates* Bergson definía la duración por la sucesión, remitiendo al espacio las coexistencias, y por la potencia de novedad, remitiendo la repetición a la materia.

aumenta. Sin esta supervivencia del pasado en el presente no habría duración, sino solamente instantaneidad".¹¹²

¿Cómo adquiere el pasado puro una existencia psicológica?

Esta cuestión surge inevitablemente de lo que hemos dicho hasta ahora. Podemos formular la pregunta de otra manera: ¿cómo se actualiza ese virtual puro? Del presente surge una invocación hacia el pasado según las exigencias o necesidades de ese presente. Saltamos, como ya hemos visto, hacia una región concreta de ese pasado que nos puede ser útil para el presente. Cada nivel, en un estado más o menos contraído, comprende la totalidad de nuestro pasado. Además, Bergson afirma que en cada nivel hay recuerdos dominantes en torno a los cuales el pasado está más o menos contraído.¹¹³ A veces, sugiere Bergson, nos equivocamos al dar el salto y el nivel en el que nos colocamos resulta demasiado contraído o demasiado distendido; tendremos que dar otro salto más acertado.¹¹⁴

Esta invocación al recuerdo, apunta Deleuze, no debe confundirse con la evocación de la imagen. Después de invocar el recuerdo, algo que expresa la dimensión ontológica del hombre o, más bien, de la memoria, éste permanece todavía en estado virtual.¹¹⁵ Una vez instalados en el nivel adecuado, los recuerdos tienden a actualizarse. El presente los convierte en imágenes-recuerdos capaces de ser evocados. Esta actualización tiene varios aspectos o etapas a través de los cuales constituye la conciencia psicológica. Deleuze habla de una revolución bergsoniana: no vamos del presente al pasado, de la percepción al recuerdo, sino del pasado al presente, del recuerdo a la percepción.¹¹⁶

En esta evocación del recuerdo o actualización Bergson distingue dos aspectos: la contracción-traslación y la orientación-rotación. Cuando Bergson hablaba de niveles o regiones del pasado se refería a virtuales que cada uno de ellos contenía todo el pasado más o menos contraído en torno a determinados recuerdos dominantes variables; esta contracción expresaba una diferencia ontológica entre dos niveles virtuales. Cuando Bergson habla de contracción-traslación se refiere a un movimiento de actualización de un recuerdo determinado al mismo tiempo que el nivel que le es propio.¹¹⁷

¹¹² IM, p. 1411, 200.

¹¹³ Cfr. MM, pp. 309-310, 190.

¹¹⁴ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 63.

¹¹⁵ Cfr. MM, p. 277, 148.

¹¹⁶ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 64.

¹¹⁷ Un recuerdo, para actualizarse, no debe pasar por niveles más o menos contraídos del cono a fin de aproximarse al presente o vértice de este cono. En la metáfora del cono, un nivel muy contraído, es decir, muy próximo al vértice, en cuanto que no está actualizado, una verdadera diferencia de naturaleza con dicho vértice. Un recuerdo pasa por distintos *planos de conciencia* a

El recuerdo, en su proceso de actualización, no se contenta con la traslación que lo une al presente, sino que opera una rotación sobre sí mismo para presentar su cara útil. En el movimiento de traslación se actualiza todo un nivel al mismo tiempo que un determinado recuerdo, es decir, sin división. Todo el nivel se encuentra contraído en una representación todavía indivisa.¹¹⁸ El recuerdo todavía no se ha actualizado, es decir, no se ha individualizado. ¿Cómo distinguimos el recuerdo de la región que se actualiza con él? Bergson llama “esquema dinámico” a esa representación indivisa donde todos los recuerdos que se encuentran en vías de actualización están en relación de penetración recíproca, y que desarrollamos -actualizamos- en imágenes distintas, exteriores las unas a las otras, correspondiendo cada una de ellas a un determinado recuerdo.¹¹⁹ También aquí habla Bergson de “planos de conciencia”, pero el movimiento no es de contracción indivisa, sino de división, de expansión o distensión. En este momento, imagen-recuerdo e imagen-percepción se remiten recíprocamente. La rotación ha preparado esta puesta en circuito.¹²⁰

La actualización de un recuerdo precisa, por tanto, de dos movimientos: uno de contracción y otro de distensión. Si nos contentáramos con soñar, todo sucedería como si la contracción faltara, como si la relación en extremo distendida del recuerdo con el presente reprodujera el nivel más distendido del pasado mismo. En cambio, en un autómata la dispersión se volvería imposible, como si la distinción de imágenes ya no se efectuara y subsistiera solamente el nivel más contraído del pasado.¹²¹ Así se explica el hecho de que, cuando disminuye la atención de la vida, la conciencia queda invadida por una cantidad de recuerdos que se creían perdidos.

Nuestra acción posible sobre las cosas

Así nos damos cuenta de que la conciencia está en equilibrio inestable entre dos planos, el del sueño y el de la acción. El hombre que soñara su existencia en lugar de vivirla, tendría bajo su mirada la totalidad de su pasado, pero no podría escoger entre sus recuerdos. El hombre que ejecutara su existencia sin representársela, se adaptaría a la situación presente, pero respondería como un autómata a las excitaciones externas.

través de los cuales el recuerdo se actualiza, con los niveles, regiones o cortes del pasado según los cuales varía el estado del recuerdo siempre virtual. Cfr. *Ibid.*, p. 65-66.

¹¹⁸ Cfr. *MM*, p. 308, 188.

¹¹⁹ Cfr. *ES*, pp. 936-938, 161-163. Bergson usa la metáfora de la pirámide para representar el esquema dinámico.

¹²⁰ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 66-67.

¹²¹ Cfr. *Ibid.*, p. 68.

¿Cuál es el marco común al recuerdo en vías de actualización, el recuerdo que llega a ser imagen, y a la imagen-percepción? Es el movimiento. Bergson afirma que “la última fase de la realización del recuerdo (...) es la fase de la acción”. Los últimos momentos de la actualización, es decir, de la imagen, los debemos encontrar en la relación de la imagen con el movimiento. Los recuerdos necesitan de un motor adyuvante.¹²² En un primer momento, los recuerdos son evocados encarnándose en imágenes distintas al sufrir esa traslación y esa rotación: la percepción se prolonga de forma natural en movimiento, operándose una descomposición de lo percibido en función de la utilidad. Pero los recuerdos intervienen, pues en la medida que las imágenes-recuerdo se asemejan a la percepción actual se prolongan necesariamente en los movimientos que corresponden a la percepción y se hacen adoptar por ella.¹²³

En un segundo momento o tipo de la relación percepción-movimiento se definen las condiciones de un reconocimiento atento. No se trata ya de movimientos que prolongan nuestra percepción para extraer de ella efectos útiles descomponiendo el objeto en función de nuestras necesidades, sino de movimientos que renuncian al efecto, que nos hacen volver al objeto para restituir su detalle y su integridad. Las imágenes recuerdo, análogas a la percepción presente, adquieren un papel preponderante y no ya accesorio. Bergson distingue entonces entre dos formas de reconocimiento, una automática y otra atenta, a las que corresponden sendas formas de memoria, una motriz y quasi-instantánea y otra representativa y que dura.¹²⁴

Resumimos los cuatro aspectos o momentos de la actualización de ese virtual puro que es el pasado y que hemos tratado en los dos últimos epígrafes. La traslación y la rotación formaban los momentos propiamente psíquicos. El primero aseguraba un puente de encuentro –de contracción– del pasado con el presente. El segundo aseguraba una transposición, traducción o expansión del pasado en el presente: las imágenes-recuerdo restauran en el presente las distinciones del pasado, al menos aquellas que son útiles. En el tercer momento, el movimiento dinámico o actitud del cuerpo necesaria para el buen equilibrio de las dos determinaciones precedentes, corrigiendo al uno por medio del otro y llevándolos hasta el final. El cuarto momento, el movimiento mecánico del cuerpo o esquema motor que representa el último estadio de la actualización, asegura la utilidad propia del conjunto y su rendimiento en el presente.¹²⁵

¹²² Cfr. MM, pp. 265, 133; y 245, 108.

¹²³ Cfr. Ibid., pp. 238-256, 100-122.

¹²⁴ Cfr. Ibid., p. 244, 107. La alteración de este movimiento sería perturbación dinámica, en la cual podría permanecer el reconocimiento automático, pero el recuerdo habría desaparecido. Estamos ante un caso considerado de afasia, de desaparición de los recuerdos almacenados en el cerebro. Cfr. Ibid., pp. 252-253, 118-119.

¹²⁵ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 72.

Para que esta utilidad o rendimiento no sean nulos, Deleuze sostiene que Bergson añade a estos cuatro momentos una condición que es válida para todos. El recuerdo puro es contemporáneo al presente que ha pasado, es decir, se actualiza en una imagen contemporánea a dicho presente. Esta imagen-recuerdo vendría a duplicar la imagen-percepción, por lo que tal recuerdo sería inútil. El recuerdo no debe encarnarse en función de su propio presente, sino de un nuevo presente en relación con el cual es ahora pasado. Esto se realiza por la naturaleza misma del presente, que no cesa de pasar. Se trata de un quinto aspecto por el cual el pasado se encarna en función de un presente distinto de aquel que ha sido.¹²⁶

Para Bergson la percepción no se orienta hacia el conocimiento, sino hacia la acción; su interés no es especulativo, sino práctico. En el ambiente que nos rodea, y que es una continuidad de movimientos, la percepción recorta los cuerpos sobre los cuales podemos obrar. En el límite, la percepción pura coincidiría con el movimiento, pero sería inconsciente. Por eso la memoria interviene, en primer lugar, para contraer la duración de las cosas en una cualidad, y en segundo lugar, para hinchar la percepción de recuerdos útiles para la acción. Percibir acaba siendo sólo una ocasión para recordar.

Un texto de *L'Évolution créatrice* nos confirma que, para Bergson, nuestras percepciones se encaminan hacia la acción, es decir, hacia aquello que podemos modificar de las cosas: "Nuestras percepciones nos dan el dibujo de nuestra acción posible sobre las cosas mucho más que el de las cosas mismas. Los contornos que hallamos en los objetos indican, simplemente, lo que podemos alcanzar y modificar en ellos. Las líneas que vemos trazadas a través de la materia son las mismas de acuerdo con las cuales estamos llamados a circular. Contornos y caminos se han ido acusando a medida que se preparaba la acción de la conciencia sobre la materia, es decir, en suma, a medida que se constituía en inteligencia".¹²⁷

Según Bergson, los animales no recortan la materia según sus mismas articulaciones, no la descomponen en cuerpos. El instinto les lleva a distinguir propiedades, pero no perciben objetos. La inteligencia, tal como la concibe Bergson, aspira a conseguir que la materia actúe sobre la materia. La inteligencia siempre busca aquellos lados por los cuales la materia se presta a una división en fragmentos coexistentes y distintos. Y cuanto más divide, más desplegará en el espacio, en la forma de extensión yuxtapuesta a la extensión, una materia que tiende a la espacialidad y cuyas partes están aún en estado de implicación y de compenetración recíprocas.¹²⁸ El progreso de la

¹²⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 72-73.

¹²⁷ *EC*, pp. 655, 189-190.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 655, 190. "¿Se cree acaso que el mamífero y el insecto ven los mismos aspectos de la Naturaleza, trazan en ella las mismas divisiones y desarticulan el todo de la misma manera? Y, sin embargo, el insecto, en tanto que inteligente, tiene ya algo de nuestra inteligencia. Cada ser

física, afirma Bergson, constata la imposibilidad de representarse las propiedades primeras de los elementos, la base de todos los cuerpos. En cambio, la filosofía estaría por encima de esas propiedades, de esos fenómenos captados por nuestros sentidos. La filosofía es consciente que lo visible y lo tangible que hay en las cosas representan nuestra acción posible sobre ellas.¹²⁹

Nos remitimos a un texto ya citado de *L'Évolution créatrice* en el que Bergson nos invita a identificar acción y percepción: "Así, el mismo movimiento que lleva al espíritu a determinarse en inteligencia, es decir, en conceptos distintos, hace que la materia se descomponga en objetos netamente exteriores unos a otros. *Cuanto más se intelectualice la conciencia, más se especializa la materia.* Es decir, que la filosofía evolucionista, cuando se representa en el espacio una materia recortada según las mismas líneas que seguirá nuestra acción, se da de antemano, ya hecha, la inteligencia que pretendía engendrar".¹³⁰ En el capítulo anterior habíamos visto como, para Bergson, la inversión del movimiento de la vida creaba a la vez la materialidad de las cosas y la intelectualidad del espíritu: materialidad e intelectualidad se constituían por adaptación recíproca.

La realidad es, para Bergson, un crecer perpetuo, una creación que se prosigue sin término. Ya en nuestra voluntad se opera el milagro. Toda obra humana que encierra parte de invención, todo acto voluntario que encierra parte de libertad, todo movimiento de organismo que manifiesta espontaneidad, aportan algo nuevo al mundo. Son creaciones de forma, pero no pueden ser otra cosa. Ahora bien, nosotros no somos la corriente vital: somos esa corriente cargada de materia, es decir, de partes congeladas de su sustancia, que aquélla acarrea en su trayecto.¹³¹

descompone el mundo material según las propias líneas que su acción debe seguir en él: son líneas de *acción posible* que, entrecruzándose, trazan la red de experiencia, cada una de cuyas mallas es un hecho". Ibid., p. 805, 366.

¹²⁹ Cfr. Ibid., p. 803, 364.

¹³⁰ Ibid., pp. 655-656, 190.

¹³¹ "Tanto en la composición de una obra genial, como en una simple decisión libre, por más que tensemos hasta el máximo el resorte de nuestra actividad creando así lo que ninguna combinación pura y simple de la materia habría podido dar (¿qué yuxtaposición de curvas geométricas equivaldría al trazo del lápiz de un gran artista?), no deja de haber aquí elementos que preexisten y sobreviven a su organización. Mas si una sencilla detención de la acción generadora de la forma pudiese constituir su materia (las líneas originales dibujadas por el artista, ¿no son ya, ellas mismas, la fijación y como la congelación de un movimiento?), no sería incomprensible ni inadmisible una creación de materia. Porque nosotros aprehendemos desde dentro y vivimos en todo momento una creación de forma, y precisamente en esos casos en que la forma es pura y en que la corriente creadora se interrumpe momentáneamente, habría creación de materia". Cfr. Ibid., p. 698, 240.

¿Dualismo o monismo?

Ha llegado el momento de incidir más a fondo en el problema que ya habíamos planteado en el capítulo anterior. Llegábamos a la conclusión de que, aunque a primera vista el método de Bergson presentara un aspecto dualista y otro monista, conciliábamos el dualismo de las diferencias de naturaleza con el monismo de los niveles de distensión y contracción. El problema quedaba resuelto en el momento que una de las dos tendencias divergentes, la de la duración –alteración consigo misma–, tomaba sobre sí todas las diferencias de naturaleza. Sobre la otra tendencia, la de la extensión, recaían las diferencias de grado. Además, ya habíamos dicho que todos los grados coexisten en una misma naturaleza, que se expresa por un lado en las diferencias de naturaleza y por el otro en las diferencias de grado.

Veíamos, también en el capítulo anterior, que cuando dividíamos un mixto en dos líneas divergentes actuales que diferían en naturaleza y que prolongábamos más allá del giro de la experiencia, llegábamos a una duración pura y a una extensión pura, a un presente puro y a un pasado puro. Éste era el momento en el cual el método bergsoniano presentaba un aspecto dualista: afirmaba que había diferencias de naturaleza entre el recuerdo y la percepción, entre la materia y la memoria, entre el pasado y el presente. Pero la diferencia de naturaleza entre los distintos niveles o grados de distensión y de contracción de ese cono –figura que a Bergson le servía como metáfora para explicar cómo se actualizaban los recuerdos–, es decir, el pasado, y su vértice o presente, tiende a desaparecer precisamente cuando el recuerdo se actualiza.

Bergson buscaba un nuevo punto de convergencia. Después de decir que el presente y el pasado difieren en naturaleza, dirá que el presente es sólo el nivel más contraído del pasado. ¿Cómo conciliar la idea de diferencias de naturaleza, con la idea de niveles de distensión y de contracción? Primero distinguimos la diferencia de naturaleza que hay entre el sujeto y el objeto: entre el recuerdo y la percepción, entre la memoria y la materia, entre el pasado y el presente. Posteriormente vemos que estas diferencias de naturaleza tienden a borrarse cuando el recuerdo se actualiza. Efectivamente, entre la imágenes-recuerdo y las percepciones-imágenes hay sólo diferencias de grado. En el presente, el nivel más contraído del pasado, vértice del cono bergsoniano, imagen-recuerdo e imagen-percepción coinciden. Además, Bergson llegaba a la conclusión de que el pasado coexistía con su propio presente, y consigo mismo en diversos niveles de contracción. Por lo tanto, todavía más allá del giro de la experiencia recuperemos la unidad: el presente puro y el pasado puro, la percepción pura y el recuerdo puro en cuanto tales, la materia y la memoria puras sólo tienen diferencias de distensión y de contracción. Nuestra percepción contrae en cada instante una multitud de recuerdos, es decir, nuestro presente contrae infinitamente nuestro pasado en

cada instante. Una sensación es una contracción de una infinidad de vibraciones sobre la superficie receptiva. A esta cantidad, afirma Bergson, contraída la llamamos "cualidad".

La noción bergsoniana de contracción –tensión–, sostiene Deleuze, nos proporciona el medio para superar la dualidad cantidad homogénea-cualidad heterogénea, permitiéndonos pasar de una a otra en un movimiento continuo. Y si consideramos válido el postulado de que nuestro presente, mediante el cual nos insertamos en la materia, es el grado más contraído de nuestro pasado, la materia será a su vez como un pasado infinitamente distendido o dilatado. De este modo la idea de distensión –extensión– sobrepasa la dualidad de lo inextenso y de lo extenso y nos proporciona el medio de pasar de uno a otro. La percepción es extensa y la sensación que tenemos es extensiva en la medida en que lo que contraen es precisamente algo distendido. La percepción nos lleva a disponer del espacio en la exacta proporción en que disponemos del tiempo.¹³²

Estamos planteando aquí, otra vez, una posible contradicción entre los dos momentos del método bergsoniano: el dualismo de las diferencias de naturaleza y el monismo de los niveles de distensión y contracción. Recordemos que Bergson denunciaba aquellos planteamientos erróneos en los cuales se veían grados sucesivos de una misma tendencia que se desarrollaba donde en realidad había direcciones divergentes de una actividad que se partía al crecer. Por otro lado, Bergson ha afirmado que el presente es el grado más contraído del pasado y la materia no es más que el grado más distendido del presente. Deleuze sostiene que si se intenta corregir lo que en esta afirmación hay de gradual, reintroducimos en la duración toda la contrariedad y la oposición que Bergson había criticado. La materia no es la degradación de la duración ni las diferencias de naturaleza deben comprenderse como algo negativo de oposición y contradicción.¹³³

Deleuze plantea la siguiente cuestión: suponiendo que esta contradicción estuviese resuelta, ¿podemos hablar de un monismo recobrado? La respuesta es afirmativa, pues en cierto sentido todo es duración. Pero la duración se disipa en todas las diferencias de grado y de intensidad y, lo veíamos cuando trazábamos un esquema de la diferenciación, también se disipa en todos los niveles de distensión y de contracción. Con la noción bergsoniana de duración, ¿se supera verdaderamente el dualismo o se diluye en un pluralismo cuantitativo?¹³⁴ Es decir, ¿la duración es una o podemos hablar de muchas duraciones?

¹³² Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 76-77.

¹³³ Cfr. Ibid., p. 78.

¹³⁴ Cfr. Ibid., pp. 78-79.

¿Una o muchas duraciones?

En "Introduction à la métaphysique", un texto fundamental para analizar el concepto de duración, Bergson, al hablar de la duración psicológica, es decir, de nuestra duración, dice que ésta es sólo un caso entre otros dentro de una infinidad de casos. "Pero si, en lugar de pretender analizar la duración (es decir, en definitiva, hacer su síntesis con conceptos), uno se instala desde luego en ella por un esfuerzo de intuición, entonces posee el sentimiento de una cierta *tensión* bien determinada, cuya determinación misma aparece como una elección entre una infinidad de duraciones posibles. Desde luego se advierten duraciones tan numerosas como se quiera, todas muy diferentes unas de otras, si bien cada una de ellas, reducida a conceptos, es decir, considerada exteriormente desde dos puntos de vista opuestos, se reduce siempre a la misma combinación indefinible de lo múltiple y lo uno".¹³⁵ La idea de una coexistencia virtual de todos los niveles del pasado, de todos los niveles de tensión, es extendida al conjunto del universo. Todas las cosas se relacionan con el ser, con ese ser con categoría ontológica que es el pasado bergsoniano.¹³⁶ En *L'Évolution créatrice* la vida es comparada a una memoria, correspondiendo los géneros o las especies a grados coexistentes de esta memoria virtual.¹³⁷

Pero también en *L'Évolution créatrice* Bergson señala una restricción: si se dice que las cosas duran, no es tanto en sí mismas o absolutamente cuanto en relación con el Todo del universo, del que participan en la medida en que sus distinciones son artificiales. Ninguna cosa tiene duración propia; sólo los seres humanos –duración psicológica–, después los vivientes que forman de modo natural sistemas cerrados relativos, y finalmente el Todo del universo.¹³⁸

¹³⁵ IM, p. 1417, 208. Más arriba, en el epígrafe que titulábamos "La duración como dato inmediato", ya habíamos planteado la cuestión de la unidad y la multiplicidad en la duración.

¹³⁶ La intuición le permite a Bergson superar el idealismo y el realismo. "Unas se limitan al punto de vista de lo múltiple; erigen en realidad concreta los momentos distintos de un tiempo que han –por así decir– pulverizado; consideran, pues, mucho más artificial la unidad que hace polvo con granos. Otras erige, al contrario, la unidad de la duración en realidad concreta. Se colocan en lo eterno. Pero, como su eternidad permanece completamente abstracta por ser vacía, y como es la eternidad de un concepto que excluye de sí, por hipótesis, el concepto opuesto, no vemos cómo tal eternidad dejaría coexistir con ella a una multiplicidad indefinida de momentos. En la primera hipótesis tenemos un mundo suspendido en el aire, que debería terminar y recomenzar por sí mismo en cada instante. En la segunda tenemos un infinito de eternidad abstracta; de él no comprenderemos nunca por qué no queda encerrado en sí mismo y cómo deja coexistir con él a las cosas. Pero en los dos casos, (...) el tiempo, desde el punto de vista psicológico aparece como una mezcla de dos abstracciones que no permiten ni grados ni matices". Ibid., pp. 1418, 209.

¹³⁷ "Las cosas pasan como si la célula conociese de las demás células aquello que le interesa, y como si el animal conociese de los demás animales lo que podrá utilizar, permaneciendo en las sombras todo lo demás. Parece como si la vida, desde el momento que se contrae en una especie determinada, perdiese contacto con el resto de ella misma, excepto en uno o dos puntos de interés para la especie que va a nacer. ¿Cómo no ver que la vida procede aquí como la conciencia en general, como la memoria?" EC, pp. 636-637, 168.

¹³⁸ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 80-81.

"El universo dura. Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, mejor comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo. Los sistemas delimitados por la ciencia sólo duran porque están indisolublemente ligados al resto del universo. (...) Por lo tanto, nada impide atribuir a los sistemas que la ciencia aísla una duración y, de este modo, una forma de existencia análoga a la nuestra si se les reintegra en el todo. Pero hay que reintegrarlos a él".¹³⁹

Una consecuencia inmediata de esta restricción que impone Bergson a la duración de las cosas tiene que ver con nuestra posible acción sobre ellas: "Y lo mismo se puede decir –estas frases son continuación del párrafo anterior–, *a fortiori*, de los objetos delimitados por nuestra percepción. Los contornos distintos que atribuimos a un objeto y que le confieren su individualidad, no son más que el diseño de cierto genero de *influencia* que podríamos ejercer en un determinado punto del espacio; es el plano de nuestras acciones eventuales que llega hasta nuestros ojos, como en un espejo, cuando percibimos las superficies y las aristas de estas cosas. Si se suprime esta acción y, en consecuencia, las grandes vías que se abren de antemano, mediante la percepción, en el embrollo de lo real, la individualidad del cuerpo se reabsorbe en la interacción universal que es, sin duda, la realidad misma".¹⁴⁰

Si admitimos un pluralismo generalizado en la duración, hemos de admitir una coexistencia de ritmos completamente diferentes, de duraciones realmente distintas y, por tanto, una multiplicidad radical del tiempo. Bergson aplica esta hipótesis, fuera de nosotros, a las especies vivientes, pero no la extiende al universo material. La segunda hipótesis, la del pluralismo restringido, las cosas participarían, en cierta manera, de nuestra duración, que se explicaría por la pertenencia de las cosas al Todo del universo. Pero ¿cuál es la naturaleza del Todo y cómo es nuestra relación con él? Si consideramos la hipótesis monista, hemos de admitir que sólo hay un tiempo único, una única duración de la que todo participaría, incluso nuestras conciencias, el resto de los seres vivos y la totalidad del mundo material. En *Durée et simultanéité* Bergson presenta esta última hipótesis como la más satisfactoria.¹⁴¹ ¿Qué ha pasado con la duración como una multiplicidad que definía en *Les Données immédiates*, y con la restricción que imponía a la pluralidad en *L'Évolution créatrice*?¹⁴²

Deleuze sugiere que este cambio en la concepción de la duración se debe a la confrontación con la teoría de la relatividad. La relatividad también invocaba, a propósito del espacio y del tiempo, conceptos como los de expansión y de

¹³⁹ EC, p. 503, 11.

¹⁴⁰ Ibid., pp. 503-504, 11.

¹⁴¹ Cfr. DS, 58-59.

¹⁴² Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 81-82.

contracción, de tensión y de dilatación, y especialmente la idea de multiplicidad.¹⁴³ Bergson, en una conversación con Chevalier en diciembre de 1923, hace la siguiente distinción: "(...) la cosa que yo mido, que es *real*: en el caso privilegiado del tiempo, es la duración experimentada por la conciencia, la duración percibida y perceptible; hay por otra parte, la representación que se forja de mi medida otro observador en un sistema de referencia desplazado con relación al primero..." Y continúa: "El tiempo real, en una palabra la cosa, es idéntico para los dos observadores: sus líneas de luz llenan la misma duración vivida".¹⁴⁴

Bergson considera que su idea de multiplicidad es distinta a la de Einstein. Anotamos unas frases de la conversación a la que nos referíamos en el párrafo anterior: "Por consiguiente: ¿usted no admite que haya tiempos múltiples? Sin embargo, ¿no se dan ritmos de duración diferentes? -Bergson responde- Seguramente. Pero esto no tiene nada que ver con los tiempos múltiples de Einstein: sus tiempos múltiples son físicos, mientras que los tiempos múltiples, las tensiones diferentes de que nosotros hablamos, usted y yo, son psicológicos. Ahora bien, mi conclusión es muy clara: desde el punto de vista de la física, no hay tiempos múltiples -esos tiempos característicos sin duda de los diversos grados de conciencia, y cuya multiplicidad en las conciencias humanas parece radicar en simples diferencias de perspectiva sobre una duración una e idéntica-. No hay más que un tiempo único y universal: el del sentido común. Los demás son ficticios, y expresan y presuponen por su misma diversidad la unidad del tiempo real según las reglas de la perspectiva".¹⁴⁵

Bergson no renuncia a la idea de que la duración, es decir, el tiempo sea esencialmente multiplicidad. Bergson consideraba dos tipos de multiplicidades: las multiplicidades actuales, numéricas y discontinuas, y las multiplicidades virtuales, continuas y cualitativas. Según la terminología de Bergson, el tiempo de Einstein pertenecería a las primeras. Bergson critica a Einstein por haber confundido los dos tipos de multiplicidades y, en consecuencia, confundir el tiempo con el espacio. Bergson defiende la existencia de un Tiempo único, universal e impersonal.¹⁴⁶

Bergson otorga a la duración el poder de repartirse sin dividirse; de ser una y muchas, y de un modo más profundo, el poder de englobarse a sí misma. Bergson habla de una triplicidad fundamental de flujos: nuestra duración se desdobra y se refleja en otra que la contiene al mismo tiempo que contiene aquello que es exterior a nosotros.¹⁴⁷ Más adelante utiliza otras palabras:

¹⁴³ Ibid., p. 82.

¹⁴⁴ Chevalier, *Conversaciones*, pp. 81-82.

¹⁴⁵ Ibid., p. 82.

¹⁴⁶ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, p. 83.

¹⁴⁷ Cfr. DS, p. 59.

"Hay, en efecto, tres formas esenciales continuidad: la de nuestra vida interior, la del movimiento voluntario y la de un movimiento en el espacio".¹⁴⁸

La duración, así entendida, no es simplemente una sucesión, sino coexistencia muy particular, simultaneidad de flujos exteriores que nos conduce a la duración real, la interna.¹⁴⁹ Veíamos que la duración entendida como multiplicidad virtual o continua se dividía en elementos que difería en naturaleza, y estos elementos sólo existían actualmente en la medida en que la división estaba efectivamente realizada. En lo virtual, momento en el cual la división todavía no estaba realizada, existía sólo un tiempo. Que la división esté sometida a la condición de estar hecha actualmente significa que los flujos deben ser vividos, planteados o pensados como pudiendo serlo. Y sólo en la perspectiva de un tiempo único pueden ser vivibles o vividos. Bergson concluye que existe un tiempo y uno solo tanto en el nivel de las partes actuales como en el del Todo virtual.¹⁵⁰

"Una misma duración recoge a lo largo de su ruta los acontecimientos de la totalidad del mundo material; podremos entonces eliminar las conciencias humanas que primeramente habíamos colocado de tarde en tarde como otros tantos relés en el movimiento de nuestro pensamiento: ya sólo existiría el tiempo impersonal en el que fluirían todas las cosas".¹⁵¹

Deleuze concluye que con la triplicidad de flujos, los diversos textos de Bergson que reflejan las tres hipótesis que estamos manejando se concilian perfectamente sin ninguna contradicción: no hay más que un tiempo único –monismo–, aunque haya una infinidad de flujos actuales –pluralismo generalizado– que participan necesariamente del mismo todo virtual –pluralismo restringido–. Bergson no renuncia a la idea de unas diferencias de naturaleza entre los flujos actuales, ni a los niveles de contracción o de distensión en la virtualidad. Las multiplicidades virtuales bergsonianas implican un tiempo único, y la duración, como multiplicidad virtual es ese tiempo único y el mismo. La teoría bergsoniana de la simultaneidad de flujos también confirma su concepción de la duración como coexistencia virtual de todos los grados en un único y mismo tiempo.¹⁵²

¹⁴⁸ Cfr. Ibid., p. 70.

¹⁴⁹ Cfr. Ibid., pp. 68 y 81.

¹⁵⁰ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 85-86. Esta idea de simultaneidad de flujos resolvería definitivamente la paradoja de Aquiles y la tortuga.

¹⁵¹ DS, p. 59.

¹⁵² Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 86 y 89.

Glosario

Apuntaremos en este epígrafe, de manera muy somera y siguiendo la interpretación que de ellas hace Deleuze, las distinciones que se pueden establecer entre las nociones bergsonianas que más hemos usado. Se trata de una precisión terminológica tan sutil que con facilidad podemos caer en el error de usar algunos de estos términos indistintamente: inteligencia y espíritu; materia, extensión y espacio; duración y tiempo...

La unicidad del tiempo no es incompatible con lo que Bergson ha afirmado respecto a la coexistencia virtual de diversos grados de distensión y contracción ni con la diferencia de naturaleza entre los flujos y los ritmos actuales. Cuando Bergson afirma que el espacio y el tiempo no se entrelazan nunca, no se contradice con integrar algo del espacio en la duración; la vida procuraba aprovecharse al máximo de la materia. Lo que en realidad denuncia es cualquier combinación de espacio y tiempo en un mixto mal analizado, en el que el espacio es considerado como algo ya hecho, y el tiempo como una cuarta dimensión del espacio.¹⁵³

La espacialización del tiempo es algo propio de la ciencia, en la que trata el tiempo como una variable independiente. La relatividad asimilaría el tiempo al espacio para expresar la invariación de la distancia y no deja subsistir la distinción real entre ellos. En los distintos niveles de distensión y contracción bergsonianos la duración y la materia se combinaban entre ellos. En el límite de la distensión teníamos la materia, que no es todavía el espacio, pero que ya es extensión. El espacio es un término extremo que encontraríamos al final de la línea de la distensión, término que ya no se combina con la duración. El espacio no es la materia o la extensión, sino el esquema de la materia, es decir, la representación del momento en el que el movimiento de distensión alcanza su fin. Ni la materia ni la extensión están en el espacio, sino todo al contrario. Las infinitas posibilidades que tiene la materia de distenderse o de extenderse se confundirán solamente en nuestro esquema del espacio.¹⁵⁴

Las palabras de Bergson nos pueden ayudar a comprender estas distinciones: “(...) la materia comenzó por ayudar al espíritu a bajar la pendiente hacia ella; le dio el impulso. Mas el espíritu continúa una vez lanzado. La representación que forma del espacio puro no es más que el esquema del término al que ese movimiento llegaría. Una vez en posesión de la forma de espacio, se sirve de ella como de una red cuyas mallas se hacen y se deshacen a voluntad; una red que, lanzada sobre la materia, la divide según lo exijan las necesidades de nuestra acción. Así, el espacio de nuestra

¹⁵³ EC, p. 669, 206. Chevalier anota la siguiente afirmación de Bergson: “(...) la reducción del tiempo al espacio, que implica la concepción de Einstein, me parece condenada”. Chevalier, *Conversaciones*, p. 138.

¹⁵⁴ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 91-92.

geometría y la espacialidad de las cosas se engendran mutuamente por la acción y la reacción reciprocas de dos términos que son de una misma esencia, pero que marchan en sentido inverso uno de otro".¹⁵⁵

Recurrimos de nuevo a un texto de *L'Évolution créatrice* que nos parece fundamental para entender la distinción entre materia y espacio: "(...) la vida es un movimiento, y la materialidad es el movimiento inverso, y cada uno de estos movimientos es simple, siendo un flujo indiviso la materia que forma un mundo, y siendo también indivisa la vida que la atraviesa recortando en ella seres vivos. De estas dos corrientes, la segunda se opone a la primera, pero sin embargo, la primera obtiene algo de la segunda: entre las dos surge un *modus vivendi* que es precisamente la organización. Esta organización toma para nuestros sentidos y para nuestra inteligencia la forma de partes completamente exteriores a otras partes en el tiempo y en el espacio".¹⁵⁶ Son precisamente estas partes exteriores a otras partes, estos recortes de nuestra inteligencia y de nuestros sentidos, los que generan el espacio y ese tiempo al que asociamos espacio. Pero, en la realidad, la materia sigue siendo un flujo indiviso.

Siempre hay extensión en nuestra duración y siempre hay duración en la materia. Cuando percibimos contraemos en una cualidad una infinitud de vibraciones, es decir, contraemos materia, extensión –como acción de extender-. Todas nuestras sensaciones son espaciales. Las extensiones no son separables de las contracciones que se distienden de ellas, ni la materia lo bastante distendida para ser espacio puro, y dejar de tener ese mínimo de contracción por el que participa de la duración. La duración nunca está lo bastante contraída para ser independiente de la materia en la que opera y de la extensión –entendida siempre como acción de extender- que viene a tensar.¹⁵⁷

El vértice del cono, es decir, nuestro presente, representaba el punto más contraído de nuestra duración; pero también representaba nuestra inserción en lo menos contraído, en una materia infinitamente distendida. Para Bergson la inteligencia tiene dos aspectos correlativos: es un conocimiento de la materia, adaptación a la materia, pero insertándose en ella en un punto de tensión que le permite dominarla, es decir, a fuerza de duración. La inteligencia tiene su forma en la materia, en lo más distendido; su sentido lo tiene y lo encuentra en lo más contraído, en la duración, mediante lo cual domina y utiliza la materia. Materia e inteligencia se generan, como hemos visto, al mismo tiempo. La inteligencia se contrae en la materia al mismo tiempo que la materia se distiende en la duración; ambas encuentran en la

¹⁵⁵ EC, pp. 667, 203-204.

¹⁵⁶ Ibid., p. 707, 250.

¹⁵⁷ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 92-93.

extensión la forma que les es común, su equilibrio. La inteligencia eleva la extensión a un grado de distensión que ni la materia ni la misma extensión pueden alcanzar por sí mismas: la del espacio puro.¹⁵⁸

¿Tiene cada instante, es decir, cada presente, su cono propio? Entendemos que cada instante actualiza el pasado. Cada presente supone una nueva aportación de recuerdos para ese virtual donde coexisten todos ellos, un enriquecimiento del pasado. Cada nuevo presente no puede ser igual al anterior precisamente porque podemos actualizar un mayor número de recuerdos. Tengamos presente que Bergson afirmaba que no había estado del alma que no cambiase en cada instante, que en cada presente se adicionaban los recuerdos de los momentos pasados. Se definirían también, en cada instante, unos nuevos niveles de contracción y distensión –los recuerdos no cambian de nivel–, pues cada percepción aportaría nuevos recuerdos, algunos de los cuales pasarían a ser dominantes contrayendo zonas del pasado alrededor suyo.

Acabamos con la relación que establece Deleuze entre los conceptos bergsonianos de duración, memoria e impulso vital. Deleuze opina “que la Duración define esencialmente una multiplicidad virtual (*lo que difiere en naturaleza*). La Memoria aparece entonces como la coexistencia de todos los *grados de diferencia* en esa multiplicidad, en esa virtualidad. El Impulso vital designa la actualización de ese virtual siguiendo las *líneas de diferenciación*, que se corresponden con los grados, hasta la línea precisa del hombre en la que el impulso vital toma conciencia de sí”.¹⁵⁹

Bergson, Agustín y Aristóteles

¿Qué semejanzas y qué diferencias hay entre la idea bergsoniana de duración –coexistencia del pasado con el presente–, la noción agustiniana del tiempo, y los postulados aristotélicos sobre el movimiento, el tiempo y la ciencia?

Bergson sostiene que hay una única realidad, cuya esencia es el cambio, el movimiento constante. Esta realidad puede ser percibida de dos maneras. Para quien se instala en el devenir, la duración, es decir, el cambio, se le aparece como la vida misma de las cosas, como la realidad fundamental. En cambio, para quien no haga el esfuerzo de colocarse en el devenir y se limite a tratarlo según el método cinematográfico percibe el cambio como una yuxtaposición de instantes. Las formas ya no serían vistas tomadas sobre el cambio, sino que son los elementos constitutivos del mismo, representan todo lo positivo que hay en el devenir. Para Agustín, la eternidad divina y el tiempo

¹⁵⁸ Cfr. Ibid., pp. 93-94.

¹⁵⁹ Ibid., p. 120.

de los hombres son dos realidades entre las cuales hay un abismo que sólo con la ayuda de Dios es posible franquear. Aristóteles considera que el universo no ha tenido principio temporal, y convencido de que toda la realidad sensible depende del Acto puro, sustancia eterna, divina, inmóvil y perfectísima, nos proporciona una visión del universo según la idea de una jerarquía de las sustancias en orden ascendente de perfección cuyo vértice lo ocupa ese Acto puro.

El tiempo de la ciencia es, según Bergson, una sucesión de momentos estables y tomados en un entorno determinado, es decir, limitado, con un inicio y un final. Es el mismo tiempo en el cual, sostiene Agustín, los hombres viven inmersos. Es el mismo antes y después gracias a los cuales medimos el movimiento según Aristóteles. Éste busca en la ciencia un conocimiento universal, en el sentido de inmutable y válido para todo tipo de entes. Para Aristóteles la ciencia puede versar sobre la realidad sensible, pero nunca tomada individualmente sino agrupada en géneros o especies.

Para Bergson la *durée* implica una realidad en constante cambio. Agustín usa este término de una manera algo confusa. A veces la duración es la visión que desde la eternidad se tiene de esa sucesión de cambios que se dan en el tiempo, una visión desde la cual no hay variación ni mutabilidad; duración es, para Agustín, sinónima de estabilidad y permanencia. Pero otras veces Agustín usa el término durar para referirse a una medida relativa del tiempo, a una manera de designar ese tiempo que pasa.¹⁶⁰

Bergson reclamaba un esfuerzo de la intuición para colocarse en la duración, en la realidad de las cosas entendida como perpetuo movimiento; Agustín reclama el esfuerzo contrario, es decir, un esfuerzo que detenga el pensamiento humano para situarse en la eternidad y conocer a Dios, fuente de toda realidad.

Agustín al hablar del pasado dice: "(...) cuando recuerdo cosas de aquella edad y las refiero, estoy viviendo y mirando de presente la imagen de aquella edad, que persevera aún y existe actualmente en mi memoria".¹⁶¹ Entre estas palabras de Agustín y el proceso de la percepción de la realidad que hemos analizado de Bergson existen pocas diferencias. Ahora bien, recordamos que, para Bergson, el pasado no sucede al presente que ha sido, sino que coexiste con él; no vamos del presente al pasado, de la percepción al recuerdo, sino del pasado al presente, del recuerdo a la percepción. Además, mientras que para Agustín el pasado ha sido y el presente es, Bergson afirma que el pasado es contemporáneo de un presente que ha sido; el pasado tiene categoría

¹⁶⁰ "Si un hombre quisiese dar una voz que dure algún tiempo, y determinase allá en su interior lo larga que ha de ser aquella voz y cuánto ha de durar, este tal formó y tasó en silencio un espacio y duración de tiempo, y lo imprimió en su memoria". Cfr. Agustín, *Confesiones*, XI, XXVIII, 36.

¹⁶¹ Ibid., XI, XVIII, 23.

ontológica, el pasado Es. Otra consideración que hay que tener en cuenta en Agustín es que no sólo el pasado nos remite al presente, sino también el futuro; el pasado es memoria y el futuro expectación de un presente que parece contraerse en un punto.

Aunque Aristóteles admite que podemos percibir el tiempo en nuestro interior cuando cambia algo en nuestros estados psicológicos, el tiempo y el movimiento van estrechamente ligados a lo extensivo, al cambio sustancial o accidental. Aristóteles define el movimiento como algo imperfecto; lo perfecto se da cuando ha cesado el movimiento, en el después del movimiento, en lo que no admite cambio. Agustín sitúa el espacio o extensión y el tiempo en un mismo orden, es decir, como dos variables. Bergson respondería a Aristóteles y a Agustín diciéndoles que han planteado mal el problema, y que ven diferencias de grado donde realmente hay diferencias de naturaleza. El tiempo bergsoniano, la duración, es sucesión de cambios cualitativos que se compenetran entre sí, sin contornos precisos que los delimiten, heterogeneidad pura... El tiempo de Aristóteles es ese tiempo espacializado, intersección entre el espacio y la duración real, una representación simbólica del tiempo real bergsoniano. Además, Bergson distingue, como hemos visto, entre extensión y espacio, afirmando que éste último es el esquema de la materia.

Bergson apenas habla del futuro, pues sostenía que éste era imprevisible. Recordemos que en *L'Évolution créatrice* criticaba todas aquellas teorías evolucionistas que postulaban que el futuro era previsible. Habiendo vivido la duración total de la conciencia, en sus más pequeños detalles, hasta el momento que actúa –la hipótesis determinista pretendía prever el futuro conociendo la totalidad de los antecedentes–, estaríamos ya en el presente en que el acto se cumple. Bergson afirmaba que los antecedentes no contienen la decisión, y si los analizamos no hallaremos en ellos nada que sea capaz de determinarla. Agustín hablaba del futuro como una expectación que ya existía en el alma; esta expectación, a mediada que se realizaba, se almacenaba en la memoria como recuerdo.

Agustín afirmaba que en la memoria se almacenaban tanto los recuerdos como las acciones vitales adjuntas a esos recuerdos. La memoria bergsoniana –coexistencia de todos los grados de diferencia en la multiplicidad virtual–, que nos recuerda la reminiscencia platónica, es fundamento del desarrollo del tiempo. Bergson distinguía entre la memoria-hábito y memoria-recuerdo. La primera es motriz y consistía en crear un mecanismo motor por la repetición de movimientos. La segunda es puramente lógica y consistía en revivir un acontecimiento pasado tal como ocurrió, es decir, en su originalidad única, pues nada se repite dos veces idénticamente. La duración bergsoniana es esencialmente memoria, pero no es la memoria agustiniana que almacena todo un pasado que ha sido, sino un pasado que es, un pasado que se

actualiza constantemente en cada presente que pasa, que se contrae en cada instante para solucionar de la mejor manera posible un problema del presente.

Agustín y Bergson coinciden en afirmar la inmaterialidad de la memoria. El primero lo hace al sostener que es en el alma donde se mide el tiempo, es decir, el pasado, presente y el futuro. Y aunque Agustín utiliza el término extender para nombrar la acción por la cual los recuerdos se almacenan en la memoria, no pone nunca en duda la inmaterialidad del alma. Bergson afirmaba que los recuerdos no se almacenaban en las células cerebrales y, al igual que los estados de conciencia, al no ocupar espacio, no pueden ser medidos ni contados.

Wassily Kandinsky

La vida en Rusia. Los estudios universitarios de Kandinsky

Los recuerdos que guarda **Wassily Kandinsky** (Васий Васильевич Кандинский, *Wassili Wassiljewitsch Kandinski*, *Vasilij Vasil'evič Kandinskij*) (1866-1944) de su niñez están inseparablemente unidos a unos colores. En las escenas que describe al principio de “Rückblicke”, los objetos quedan diluidos y enmascarados por los colores. El mismo Kandinsky afirma que del viaje a Italia que realizó con sus padres cuando sólo tenía tres años, recuerda algunas de las experiencias vividas como impresiones de color negro; Italia quedaba asociada, en la mente de Kandinsky, a un color. En esos recuerdos, también los que conserva de Moskva o de su llegada a München, observamos cómo Kandinsky relaciona cada objeto o hecho con un color: “tranvía azul”, “aire azul”, “buzón amarillo”, “el rojo flamígero de las casas”....¹

Aunque Kandinsky nos diga que del mundo guarda impresiones de colores, en sus descripciones también notamos que los aspectos formales no le dejaban indiferente. Así, del mencionado viaje a Italia también recuerda un “inextricable bosque de gruesas columnas” –Kandinsky se estaría refiriendo a la columnata de Bernini– o “una larga barca negra (...), con una caja negra en el centro”; y de Moscú recordaría, por ejemplo, “el largo trazo blanco, graciosamente severo, del campanario de Ivan Veliky”.² Pero ni las cualidades ni los objetos de las descripciones de Kandinsky quedan perfectamente delimitados.

Su temprana afición por el dibujo fue correspondida por su padre, que le procuró un profesor cuando cursaba estudios secundarios. A los trece o catorce años se compró una caja de pinturas al óleo. Kandinsky empezaría a acumular experiencias; recuerda que de los errores que cometía al pintar extraía lecciones.³ Kandinsky afirma:

La pintura es el choque rugiente de mundos diferentes destinados a crear en su combate y por su combate el mundo nuevo que llamamos obra. (...) Esas experiencias me sirvieron luego como punto de partida para las ideas de las que cobró conciencia hace diez o doce años y que comenzaron entonces a reunirse para formar el libro *De lo espiritual en*

¹ Cfr. Bouillon, Jean-Paul (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, Emecé Editores, Argentina, 1979, Barcelona, 2002, pp. 94-98. En adelante citaremos este libro por la inicial R –“Rückblicke”– cuando hagamos referencia a los escritos de Kandinsky que en él se contienen; y por el título castellano de esta edición cuando citemos el estudio crítico de Bouillon. Mientras no digamos lo contrario, en este trabajo citaremos el texto según la versión alemana de 1913.

² Cfr. R, pp. 94-98.

³ Cfr. Ibid., pp. 104 y 114.

el arte. Este libro se hizo por sí mismo antes de haberlo escrito. Transcribí allí experiencias aisladas que, como hube de advertirlo después, tenían entre sí una relación orgánica.⁴

Kandinsky, al contrario que Darwin, realizaría brillantemente los estudios universitarios de Ciencias Económicas y Derecho en la Universidad de Moskva. Despues de varios estudios y publicaciones,⁵ en 1893 sería nombrado agregado de la Facultad de Derecho de la Universidad de Moskva. En 1896, Kandinsky rehúsa una cátedra en la Universidad de Dorpat -Tartu, Estonia- y se instala en München para dedicarse a la pintura. Kandinsky recuerda sus estudios como algo provechoso: además de la Economía Política, especialidad que había elegido, Kandinsky cultivó el Derecho Romano -materia que le gustaba por su sutil construcción, aunque su mentalidad eslava no se adaptara a ella-, el Derecho Criminal -ciencia que le agradaba por la reciente teoría de Lombroso⁶-, la Historia del derecho ruso y del derecho campesino

⁴ Ibid. p. 115.

⁵ Cabe destacar el trabajo de investigación que Kandinsky, en estos años de estudiante de derecho, realizó los meses de mayo y junio de 1889: "Las impresiones ulteriores particularmente intensas que experimenté cuando era estudiante y que ejercieron una acción decisiva en muchos años de mi vida fueron las que me procuró Rembrand en el Ermitage de San Petersburgo y las de mi viaje al gobierno de Vologda, al que fui enviado como etnógrafo y jurista por la Sociedad Imperial de ciencias naturales, antropología y etnografía. Mi misión era doble: estudiar el derecho criminal campesino en la población rusa (tratar de distinguir los principios del derecho primitivo) y recoger los elementos sobrevivientes de religión pagana que subsistían en la población ziriane de campesinos y cazadores que se hallaban en un lento proceso de desaparición". R, p. 105. El informe de Kandinsky "O nañazaniakh po recheniam volostnykh sudov Moskovskoi Gubernii" ("A propósito de los castigos aplicados de acuerdo con las decisiones de tribunales cantonales del Gobierno de Moskva") se publicó inmediatamente en la revista *Travaux de la section ethnographique de la Société Impériale des Amateurs des Sciences Naturelles de l'Anthropologie et de l'Ethnographie*, vol. LXI, libro IX, Moskva, 1898, pp. 13-19. Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, pp. 265 y 308.

⁶ Cesare Lombroso (1835-1909) fue profesor de medicina legal y psiquiatría en la Universidad de Turín. Sus teorías, que se oponían a la criminología clásica, sostenían que las condiciones independientes de la voluntad, sobre todo las psíquicas y fisiológicas, desempeñaban un papel determinante en la psicología del criminal, de manera que éste debía considerarse más un enfermo irresponsable que un delincuente. Cfr. Ibid., pp. 256.

Lombroso, preocupado por la naturaleza "degenerada" de la sociedad moderna, partía del convencimiento de que la inteligencia estaba ligada al tamaño cerebral y de que la personalidad -en particular, los defectos de ésta, y sobre todo la criminalidad- tenía cierta relación con los rasgos faciales o corporales, a los que llamó "estigmas". A principios de siglo, la psicología freudiana no era la única ciencia del comportamiento; la escuela ítalo-francesa de craneometría y estigmas gozó de gran popularidad. Cfr. Watson, *Historia intelectual...*, pp. 59 y 164.

Tal vez Kandinsky leyera sus trabajos: *L'uomo delinquente* traducido al alemán en los años en que cursaba sus estudios de Derecho; o uno de los primeros estudios sobre la obra de Lombroso publicado en 1892, *Lombroso und die Naturgeschichte des Verbrechers*, de Kurella. Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, p. 256.

Lombroso ya es citado por Kandinsky en *Über das Geistige*: "(...) C. Lombroso creador del método antropológico en el campo de la criminología (...)" UG, p. 36.

Lombroso también aparece citado en el volumen de Antropología de *Die Kultur der Gegenwart* en un artículo sobre antropología social. En este artículo de Alfred Ploetz, tras un análisis estadístico de la criminalidad, se sostiene la tesis de que existe un tipo antropológico del criminal. Se hace

–cuyos principios contrastaban con el Derecho Romano–, y la Etnografía por su relación con el derecho campesino. Kandinsky afirma que estas materias le ayudaron a cultivar el pensamiento abstracto: en ellas había siempre una parte que le atraía profundamente y otra que le inspiraba repulsión. Kandinsky se debatía entre dos polos: aunque gozaba de prestigio por sus trabajos científicos, deseaba dedicarse a la pintura.⁷

München 1896-1914

Kandinsky llegaría a München⁸ a los treinta años para aprender pintura.⁹ Al rememorar su llegada a esta ciudad, afirma:

referencia a una obra de Lombroso traducida al alemán por H. Kurella y publicada en Berlín en 1902 titulada *Die Ursachen und Bekämpfung des Verbrechens*. Cfr. K d G, T. III, Abt. V, op. cit., pp. 624-625 y 658.

⁷ Cfr., R, p. 100-101.

El catálogo de la exposición retrospectiva sobre Kandinsky que Walden organizó a finales de 1912 llevaba un texto autobiográfico en el que Kandinsky matiza algún aspecto de estos años: "Hasta la edad de treinta años alenté el deseo de ser pintor porque amaba la pintura más que ninguna otra cosa, y no me resultaba fácil combatir ese deseo. Entonces me parecía que el arte era un lujo prohibido para un ruso.

Por eso en la universidad elegí la Economía Nacional como especialización. La facultad me propuso la carrera de científico. Por lo demás, recibí los medios oficiales para ello siendo agregado de la Universidad de Moscú.

Al cabo de seis años de trabajo advertí que mi antigua fe en las virtudes de las ciencias sociales y finalmente en la verdad absoluta del método positivo había disminuido mucho. Por fin me resolví a arrojar por la borda las adquisiciones de tantos años de trabajo. Me parecía que había perdido todo aquel tiempo. Hoy sé que todo lo que se acumuló en mí durante aquel período es importante y siento reconocimiento por todo ello.

Yo me había ocupado principalmente del problema teórico del salario de los obreros. Ahora quería enfocar el aspecto práctico de la misma cuestión y entonces acepté un empleo en una de las imprentas más grandes de Moscú. Mi trabajo se relacionaba con la impresión de clisés, lo cual me mantenía en contacto con el arte. Estaba rodeado de obreros.

Pero no permanecí en ese puesto más que un año, ya que al cumplir los treinta una idea se impuso a mi espíritu: ahora o nunca. El trabajo interior, inconsciente, había llegado a un punto de madurez que me hacía sentir con toda claridad mis fuerzas de artista. Al propio tiempo era moralmente lo bastante evolucionado para que a mi espíritu se presentara claro el derecho que tenía a ser pintor.

Fue así como me encaminé a Munich, cuyas escuelas gozaban entonces en Rusia de gran reputación". Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, pp. 257-258. Bouillon cita el texto de Kandinsky que aparece en el libro de Michel Seuphor, *L'art abstrait*, (Paris, 1949, p. 298).

⁸ München era, a principios del siglo XX, una moderna ciudad de más de 500.000 habitantes. Esta ciudad dispone de unos excelentes servicios públicos: cabe destacar, como datos curiosos, su magnífica red eléctrica o el hecho de ser una de las dos primeras ciudades alemanas que disponían de una centralita automática de telefonía para 2.500 abonados.

Durante esos años hay una serie de acontecimientos sociales que conviene mencionar. En 1906 abre sus puertas el Deutsches Museum, concebido como un espacio del pensamiento científico y tecnológico nacional, con un enfoque educativo. Llegaría a ser el museo de ciencia y tecnología más grande del mundo.

Otro evento importante sucede en 1911: se inaugura el Tierpark Hellabrunn. Este parque zoológico sería, con el tiempo, el primer geo-zoo del mundo. Poder observar la vida de las distintas especies de animales en su hábitat natural, la recuperación y cría de especies en peligro

Yo saludaba la inscripción “Molino de las Artes” y me sentía en una ciudad de Arte, lo que para mí era como una ciudad de cuentos de hadas.¹⁰

Kandinsky recuerda estos primeros años de München como una época de sufrimiento. Se inscribió, en 1897, en la escuela de Anton Azbe,¹¹ que frecuentó durante dos años. Allí coincidiría con sus compatriotas Marianne Werefkin y Alexis Jawlensky. Aprender dibujo significaba, en este escuela, transferir un modelo a un papel o a una tela. Kandinsky sentía cohibida su libertad al tener que reproducir un objeto, unos modelos que, además, le resultaban, muchas veces, desagradables. Kandinsky prefería ejercitarse por su cuenta, bien pintando paisajes en los alrededores de la ciudad, bien permaneciendo en su casa trabajando de memoria o abandonándose a su imaginación.¹² Kandinsky acabó cediendo a sus impulsos y siguió el curso de anatomía, y, a pesar de sus sufrimientos, también asistió a las clases del profesor Molliet, cuyo curso de anatomía era muy apreciado por los artistas. Kandinsky agradecería estos años de estudio de la figura humana, pues vería cómo “las leyes de la construcción de la naturaleza se revelan” en los cuerpos.¹³

Desde 1896 hasta comienzos de la Gran Guerra en 1914 Kandinsky vivió en München –Schwabing–, con excepción de algunos períodos –se instaló en París durante más de un año– en que realizó diversos viajes.¹⁴ Schwabing, el

de extinción, etc., era en esos momentos una auténtica atracción. Pero la historia más sorprendente es la de los Przewalski, una subespecie de caballos salvajes originarios de Mongolia, descubiertos alrededor de 1870 por un explorador ruso. Franz Marc acudía frecuentemente a observar estos caballos.

Tanto la Zoologische Staatssammlung München como otras colecciones disponía de unos magníficos ejemplares de animales y de exponentes etnológicos recientemente traídos desde el continente americano. En efecto, la princesa Therese von Bayern había realizado dos importantes expediciones: en 1888 viajó a Brasil y remontó el Amazonas desde Belém hasta Manaus así como otras zonas desde la costa atlántica hasta São Paulo; y en 1898 viajó por Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Chile... hasta llegar a Buenos Aires.

⁹ Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, p. 237. De la versión rusa de 1918.

¹⁰ R, p. 96.

¹¹ Anton Azbe (1859-1905), pintor, había estudiado en Wien y en München antes de abrir en esta ciudad una escuela que gozaba de gran prestigio y que estaba, afirma Kandinsky, repleta de alumnos. Bouillon afirma que al mismo tiempo que su enseñanza era particularmente abierta y liberal, también era considerado bastante tradicional, pues consideraba el estudio de las leyes de la naturaleza como la base de la formación de todo pintor. Cfr. Ibid., pp. 277-278.

¹² Cfr. R, pp. 115-117.

¹³ Cfr. Ibid., pp. 117-118 y Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, p. 278.

¹⁴ En 1904 viaja a Nederland, participa por primera vez en el Salon d'Automne, pasa unos días en París y viaja a Túnez; en 1905 pasa una temporada en Rapallo (Italia); en mayo de 1906 se instala en París y en junio en la pequeña localidad de Sèvres durante un año; viaja a Suiza en agosto y vive en Berlin desde septiembre hasta abril de 1908. Regresa a München, Ainmillestrasse, 36, donde residirá seis años hasta volver a Rusia, aunque viaja con frecuencia a Moskva, Odessa y Sankt Peterburg. En 1909 compra una casa en Murnau donde pasará algunas temporadas.

barrio preferido por los artistas, se extiende al norte, más allá del Siegestor. En este barrio latino de München, lugar de una frenética actividad cultural y artística, coincidió con personajes de la talla de Franz Marc, Paul Klee, Richard Strauss, Henrik Ibsen, Thomas Mann,¹⁵ Stefan George... Había en la ciudad un famoso cabaret, Die Elf Scharfrichter, para el que escribía y cantaba Frank Wedekind.

Kandinsky afirma que en esta época se sentía mucho más cómodo con los colores que con el dibujo, hecho por el cual era etiquetado de "colorista" y, "no sin malicia, paisajista". Kandinsky visitó a Franz von Stuck,¹⁶ al cual califica de "el primer dibujante de Alemania", para mostrarle sus trabajos. Visita que se convertiría en otro episodio desagradable para Kandinsky. Sus dibujos no fueron del agrado de Stuck, el cual le aconsejó que estudiara un año en la clase de dibujo de la Academia. Kandinsky no logró pasar el examen. Al cabo de un año de trabajar por su cuenta, en 1900, volvió a visitar a Stuck, el cual le admitió en sus clases de pintura. Kandinsky se propuso aprender dibujo, por lo cual abandonó sus "extravagancias" de color y siguió los consejos y las observaciones que Stuck hacía de sus dibujos. Kandinsky afirma que Stuck le había transmitido el secreto del trabajo serio, gracias a lo cual pudo terminar su primer cuadro.¹⁷

En 1901 funda la asociación de artistas Die Phalanx –también era una escuela de dibujo y pintura–, de la que un año más tarde será presidente y que duró

¹⁵ En 1912 Thomas Mann publica *Der Tot in Venedig*, escrito en el que cuestiona la posibilidad de acceder a lo ideal, a lo espiritual, a aquello que no está sujeto al cambio, a aquello que colmaría nuestros deseos, mientras la experiencia sensible nos presenta la realidad como algo múltiple, caduco y siempre imperfecto. Lo puro –la antigüedad clásica: Venecia y Tadzio (personaje que representa el ideal de belleza)– siempre aparece contaminado de lo material; lo perfecto de lo imperfecto; lo fijo de lo móvil; la dicha del infortunio, lo modélico de lo malsano.

La lucha desesperada para convertir lo temporal en eterno –lo material, espacio y tiempo, es una degeneración de la Forma eterna– es presentada como algo dramático cuya visión exterior no pasa de lo grotesco. La forma trascendente platónica y nuestro conocimiento –alegoría de la caverna– son dos polos opuestos. El entendimiento, sólo el de unos pocos iniciados, puede entrever esa realidad suprasensible en un ámbito de extrema y delicada agitación en el que se consigue un movimiento de vaivén entre ambos extremos. Estamos siempre ante dos mundos irreconciliables –*Fedro o de la belleza*– entre los cuales se cierne un abismo infranqueable. Nuestros sentidos no pueden posarse, inmóviles, en ese ideal. El conflicto, aunque cesa con la muerte, no se resuelve.

¹⁶ Franz von Stuck (1863-1928) era un prestigioso pintor al que, en 1913, cuando Kandinsky escribía "Rückblicke" le habían sido ya dedicadas dos monografías, la de Otto Julius Birbaum (1908, en la colección de las *Künstler Monographien* de las ediciones Velhagen y Klassing) y un lujoso álbum dedicado a su Obra Completa: En 1912 Stuck continuaba exponiendo en la Münchner Sezession los cuadros alegóricos o mitológicos que habían logrado su reputación a finales de siglo XIX y principios del XX. Bouillon opina que su posición hacia la vanguardia, desde el momento en que atraía personajes como Klee o Kandinsky había cambiado mucho, motivo por el cual sería objeto de un duro ataque aparecido en *Der Sturm*, precisamente en el mismo número en que Kandinsky publicaría un capítulo de *Über das Gaistige*. Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, pp. 278-279.

¹⁷ Cfr. R, pp. 118-119.

hasta 1904. Esta asociación organizó, entre 1901 y 1904, doce exposiciones. En 1905 es nombrado miembro de la Deutscher Künstlerbund. En 1909 funda y preside –junto con Gabriele Münter, Alexei von Jawlensky y Marianne von Werefkin– la Neue-Künstlervereinigung München (N.K.V.M.). Esta asociación, además de pintores y escultores, incluiría también a músicos, poetas, bailarines y teóricos del arte.¹⁸

Kandinsky, en una carta dirigida al editor de la revista *Das Kunstblatt*, Paul Westheim, en 1930, evoca los recuerdos de los años de München:

Hoy, después de tantos años, el ambiente cultural de la bella y, a pesar de todo, querida ciudad de Munich ha cambiado sustancialmente. El barrio de Schwabing, antaño tan alborotado e inquieto, ha enmudecido; ni un ruido sale de allí. Lástima por la bella Munich y más lástima todavía por ese Schwabing ligeramente cómico, bastante excéntrico y seguro de sí mismo, en cuyas calles era raro ver a un hombre o a una mujer sin paleta, sin lienzo o sin, al menos, una carpeta; parecía un “intruso” en un “nido”. Todo el mundo pintaba... o escribía poesía, hacía música o se ponía a bailar. Cada edificio tenía al menos dos talleres en su ático, donde a veces no se pintaba tanto, pero siempre se discutía, se disputaba y se filosofaba mucho y se bebía bastante (lo cual dependía más del estado del bolsillo que de la moral). “¿Qué es Schwabing?” Preguntó un día un berlínés en Munich. “Es el barrio norte de la ciudad”, dijo un muniqués. “¡Qué va!”, dijo otro muniqués, “es un estado mental”. Y llevaba razón. Schwabing era una isla espiritual del gran mundo, en Alemania, pero, normalmente, de la misma Munich.¹⁹

Es manifiesto el interés que suscita en esta época todo aquello que tiene que ver con el origen del hombre, lo primitivo, lo arcaico, cualquier vestigio del pasado que pueda ayudar a dar alguna explicación de los acontecimientos del presente. Así, la materia prima que ofrecen los museos etnográficos se convierte en una fuente de primordial importancia. En el almanaque *Der Blaue Reiter*, podemos comprobarlo: de las 144 ilustraciones, cinco proceden del

¹⁸ En München proliferaban las asociaciones de artistas: en 1982 se había fundado la Secession, en 1894 La Künstlervereinigung Schole...

¹⁹ Bill, Max (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, Editorial Síntesis, Madrid, 2002, pp. 123-124.

Este libro recoge una selección de ensayos de Kandinsky aparecidos en diversas publicaciones. Dicha selección fue realizada por Max Bill (1908-1994), antiguo alumno de Bauhaus. La primera edición, que corrió a cargo de Gerd Hatje de Stuttgart, es de 1955. En la introducción a esta primera edición comenta que no ha publicado algunos escritos cuyo contenido coincidía con los seleccionados. Bill había publicado en 1951, en la editorial parisina Maeght, un libro titulado *Wassily Kandinsky [text] par Max Bill. Avec la participation de Jean Arp [u.a.]*. Bill, arquitecto, escultor, pintor y diseñador gráfico, fue profesor y director de las escuelas de diseño industrial de Zúrich y Ulm. Definió el trabajo de Kandinsky como “konkrete Kunst”.

departamento etnográfico del Museo Histórico de Berna y nueve del Museo Estatal de Etnología de München. Años más tarde, en ese mismo artículo en el cual habla de Schwabing, Kandinsky reconoce la influencia que ha ejercido en él la etnografía.²⁰

En estos años ya apreciamos una preocupación de Kandinsky por la ciencia. En sus escritos se refleja un interés por aquello que supone un cambio. En *Über das Geistige* hace una referencia a la teoría de los electrones;²¹ En "Rückblicke" habla de la desintegración del átomo.²² En el primero de los textos Kandinsky usa expresiones como "actualmente", "la nueva fortaleza de la ciencia" y "la ciencia del ayer". No sabemos con certeza a qué teorías o experimentos se refiere en estos textos, pero en esos años son abundantes las publicaciones sobre los estudios más recientes de estos aspectos de la física.²³ Vale la pena destacar los dos artículos sobre atomismo y relatividad que Albert Einstein publica en *Die Kultur der Gegenwart*.²⁴

Es conocida la influencia, por lo menos durante esta época, de las doctrinas teosóficas de madame Blavatsky²⁵ y Rudolf Steiner tuvieron sobre Kandinsky. En el capítulo III de *Über das Geistige* esta influencia se hace patente.²⁶ La

²⁰ "Mi primer entusiasmo por la etnografía data de muchos años atrás: como estudiante de la Universidad de Moscú intuí, casi inconscientemente, que la etnografía era a la vez arte y ciencia. Sin embargo, la experiencia decisiva fue la conmoción que me causó, mucho más tarde, el arte de los negros expuesto en el Museo Etnológico (Museum für Volkerkunde) de Berlin". Ibid., p. 127.

²¹ "Allí están los sabios profesionales que analizan una y otra vez la materia, que no tienen miedo a ninguna pregunta, y que finalmente ponen en tela de juicio la misma materia sobre la que ayer descansaba todo y sobre la que se apoyaba todo el universo. La teoría de los electrones, es decir, de la electricidad en movimiento, que ha de sustituir por completo la materia, dispone actualmente de arriesgados constructores que traspasan por todas partes los límites de la prudencia y sucumben en la conquista de la nueva fortaleza de la ciencia. (...) Por otro lado, los descubrimientos que la ciencia de ayer solía saludar con la palabra "charlatanería", aumentan..." R, p. 36.

²² "Un acontecimiento científico vino a eliminar uno de los obstáculos más importantes de este camino. Fue la división del átomo. En mi alma, la desintegración del átomo era lo mismo que la desintegración del mundo entero. (...) La ciencia me parecía anonadada: sus bases más sólidas no eran más que una añagaza, un error de los científicos que no construían su divino edificio, piedra por piedra..." Ibid., p. 103.

²³ Bouillon sostiene que el texto de Kandinsky, más que una reflexión científica, es una interpretación idealista de la "crisis de la materia" y que hay que relacionarlo con publicaciones de esta índole. Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, pp. 264-265.

²⁴ Se trata de dos artículos anteriores al 21 de octubre de 1913 y que fueron publicados posteriormente en esta enciclopedia: "Theoretische Atomistik" y "Die Relativitätstheorie". VV. AA. *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele*, Dritter Teil, Dritter Abteilung: Physik, volumen redactado bajo la dirección de Emil Warburg, Verlag von B.G. Teubner, Leipzig, 1915, pp. 251-263 y 703-713.

²⁵ Helena Petrovna Hahn (1831-1891), más conocida como madame Blavatsky, había predicho una nueva era, más espiritual, más alejada de lo material. Cfr. Watson, *Historia intelectual...*, p. 79.

²⁶ "De ahí parte uno de los más importantes movimientos espirituales que une hoy a un gran número de personas y que incluso ha creado una forma material de esta unión espiritual: la

única conclusión que nos interesa destacar es que Kandinsky leía a Steiner; y no es de extrañar que hubiese leído un artículo de éste titulado "Die Kultur der Gegenwart im Spiegel der Geisteswissenschaft", en el cual Steiner habla de la influencia de Darwin y del abismo que se produce entre el mundo material y la psique con las teorías sobre el movimiento y el descubrimiento de la división del átomo.²⁷ Es posible que esos comentarios que Kandinsky hace en "Rückblicke" sobre la desintegración del átomo procedieran de la lectura de este artículo.

Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei

Kandinsky terminó el manuscrito de *Über das Geistige* en 1910, y en diciembre de 1911 Reinhard Piper & Co. de München lo publicó con fecha de enero de 1912.²⁸ En el prólogo de la primera edición, Kandinsky afirma que lo expuesto en este libro es el resultado de observaciones y experiencias acumuladas durante los últimos cinco o seis años, al mismo tiempo que muestra una cierta insatisfacción por la brevedad del escrito, dejando abierta la posibilidad de publicar otro libro donde aparezcan estos experimentos mucho más desarrollados.²⁹

Kandinsky recuerda en "Rückblicke" su costumbre de, durante los primeros años de München, anotar pensamientos aislados; estas notas, acumuladas durante un período de unos diez años, dice el autor, serían el germen de este

Sociedad Teosófica". Kandinsky sigue hablando de algunos aspectos de este movimiento y de los escritos de Blawatzky. Cfr. UG, pp. 37-38. Kandinsky todavía no se percataba de las diferencias que se daban entre la teosofía y la experiencia antroposófica, y que llevaron a Steiner a abandonar ese movimiento.

²⁷ Steiner, Rudolf, *Aus der Akasha-Chronik*, Gesammelte Artikel aus der Zeitschrift "Lucifer-Gnosis", 1904-05, Dornach (CH), Rudolf-Steiner-Verlag, 1969, Rudolf Steiner Online Archiv.

²⁸ La cuarta edición alemana no apareció hasta 1952, la quinta edición es de 1956 y la sexta, en la cual se volvían a incluir ocho ilustraciones que Kandinsky había añadido a la segunda edición, es de 1959. En 1914 se tradujo al inglés -*The Art of Spiritual Harmony*- y se publicó en London y en Boston, en 1940 al italiano -*Della spiritualità nell'arte, particolarmente nella pittura*-, en 1946 se editó en New York (Ed Museum of Non-Objective Painting/The S.R. Guggenheim Foundation) -*On the Spiritual in Art*-, en 1947 se editaba por segunda vez en New York -*Concerning the Spiritual in Art and Painting in Particular*-, en 1949 y 1951 se editaba en francés -*Du spirituel dans l'art*-, en 1957 en japonés, y en 1962 en holandés -*Het Abstracte in de Kunst*-.

²⁹ Helmut Friedel, director de Städtische Galerie im Lebachhaus (München), cita uno de los manuscritos de Kandinsky -se trata de más de 110 manuscritos hasta ahora inéditos y conservados principalmente en los archivos del Centre national d'art et de culture Georges Pompidou en Paris y en la Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung en München, editados por Friedel y revisados por Jessica Boissel-, escrito en 1908 o 1909, titulado "Farbensprache" en el que vemos claramente un precedente de *Über das Geistige*, en concreto del capítulo V, titulado "Los efectos del color". Cfr. Kandinsky. *Acuarelas. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*, Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia, 2004, pp. 7-17.

primer escrito³⁰ En 1912 se publicaron dos ediciones más. Max Bill afirma que el libro pronto desapareció de las librerías sin que se volviera a reeditar.³¹

En el prólogo a la segunda edición de *Über das Geistige* Kandinsky afirma que no renuncia a publicar el nuevo material que posee, fruto de la acumulación de observaciones y experiencias. Kandinsky considera “Über die Formfrage”, incluido de *Der blaue Reiter*, como veremos más adelante, consecuencia de la evolución de las ideas de su primer libro.³²

Kandinsky reflexiona sobre los acontecimientos de la época en que vive. Hace referencia a los descubrimientos de las ciencias, pero fundamentalmente habla de experiencias artísticas y de los trabajos de músicos, escritores, pintores, etc. Recuerda también experiencias pasadas, aunque no para revivirlas, pues pretende convencer al lector de que al igual que la ciencia y la investigación configuran progresivamente la vida de los hombres, también las experiencias artísticas de cada época colman las aspiraciones espirituales de éstos. Del pasado sólo se puede aprovechar aquello que en su momento tenía de actual.

Kandinsky admite una total separación entre dos mundos: el espiritual y el material. Una separación que oscila entre lo irreconciliable y lo complementario. Kandinsky desarrolla una serie de ideas a través de términos opuestos: habla de la vida espiritual como un movimiento, como algo complejo pero traducible a términos simples; de un movimiento progresivo y ascendente al que se opone la materialidad, entendida como movimiento de retroceso y de descenso. Kandinsky representa el progreso de la vida espiritual como un gran triángulo agudo que se mueve hacia adelante y hacia arriba; en cambio, en los “períodos de decadencia en el mundo espiritual” ese triángulo se mueve hacia abajo y hacia atrás: son períodos en los cuales los fines materiales frenan el movimiento espiritual ascendente.

Aparecen las nociones de necesidad, de finalidad, de lo esencial y lo puro en la obra de arte, de lo objetivo y lo subjetivo, etc. Aparecen también términos como “evolución”, “fuerza profética vivificadora”, “duración”, “impulso”, “tendencia” e “intuición”, o expresiones como “dos grandes vías hacia un gran objetivo” y “el desarrollo artístico consiste en el proceso de diferenciación”. En 1889, año de la publicación de *Essai sur les données inmédiates*, Kandinsky estuvo por primera vez en Paris. La ciudad más visitada y en la que pasaría largas temporadas durante los años de München (1896-1914) sería Paris. Son

³⁰ Cfr. R, p. 106. “Über das Geistige, una vez terminado, permaneció algunos años en el cajón de mi escritorio. Las posibilidades de publicar *Der Blaue Reiter* no se habían concretado. Franz Marc allanó las dificultades prácticas en el caso del primer libro. También apoyó el segundo con su colaboración y su ayuda espiritual, fina, llena de talento y comprensión”. Ibid., p. 125.

³¹ Cfr. UG, pp. 7-15.

³² Cfr. Ibid., p. 17.

los años en que Bergson publica obras como *Matière et mémoire* (1896), "Introduction à la métaphysique" (1903) y *L'Évolution créatrice* (1907).

Kandinsky se adentra en el mundo de lo psicológico aplicado al arte, un mundo a veces opuesto al mundo de lo físico, a veces complementario. Un mundo que tiene sus propias leyes, deducidas de la experimentación, que satisfacen las necesidades del hombre. En *Cours du Bauhaus* comprobaremos que Kandinsky pide a sus alumnos que experimenten sólo a partir de estas leyes.

El artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su *mundo interior*, ve con envidia cómo hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes. Se comprende que se vuelva hacia ella e intente encontrar los mismos medios en su arte. De ahí proceden en la pintura, actualmente, la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de éste, etc.³³

La reflexión de Kandinsky se plantea siguiendo un método de división. Distingue entre dos artes, aquel que es fruto de una época y que refleja una realidad temporal o personal, es decir, un arte cuya principal característica es la estabilidad pues en sus formas domina el elemento material que impide su transformación; y aquel otro que es capaz de evolución. Éste es el arte que basa sus formas en el uso del elemento abstracto. Los elementos abstractos y figurativos se complementan y se oponen al mismo tiempo. La forma en la cual predomina este elemento abstracto es susceptible de sufrir transformaciones, de adaptarse al medio. El principio de la necesidad interior, coordinaría cada una de las partes de las formas consigo mismas y todas ellas a la vez en una composición. Pero esta necesidad interior, además de reflejar una finalidad externa, también aparece como una misteriosa fuerza vivificadora o causa intrínseca de las transformaciones de las formas. El artista, dotado de una especial capacidad -intuición- domina el uso de las formas puramente abstractas y puede guiar al espectador en el conocimiento de este lenguaje.

Der Blaue Reiter

Durante la segunda exposición de la Neue Künstlervereinigung Kandinsky conoce a Franz Marc. Klaus Lankheit afirma que la NKVM se disolvió por las tensiones en el seno de la asociación debidas a la disparidad de opiniones en las cuestiones de jurado, que en el fondo serían fruto de las divergencias

³³ Ibid., p. 46.

tanto humanas como artísticas que había entre sus miembros. Esta asociación se disolvería definitivamente el 2 de diciembre de 1911, cuando el jurado no aceptó un trabajo de Kandinsky, *Komposition V*, para la exposición que organizaba ese invierno.³⁴

Mientras las disputas sobre la cuestión del jurado son todavía un tema de conversación en la asociación, Kandinsky presentaba a Marc un programa para la publicación de un almanaque. En su carta del 19 de junio de 1911 Kandinsky describe el núcleo del programa de la futura publicación; en ella se refleja su interés por la etnografía, la historia de la cultura y la crítica del arte:

¡Bueno! Tengo un nuevo plan. Piper debe poner la editorial y nosotros... ser los redactores. Una especie de almanaque (anual) con reproducciones y artículos sólo de artistas. El libro debe reflejar el año entero, y la vida de este espejo es ser una cadena hacia el pasado y un rayo de luz en el futuro. En principio los autores no cobran. Ellos mismos pagan sus clichés. Etc. Etc. ¡Pondremos un egipcio junto a un pequeño Zeh, un chino junto a Rousseau, una hoja popular con Picasso y así sucesivamente! Poco a poco conseguiremos músicos y literatos. El libro puede llamarse "La cadena", o de otro modo.³⁵

Años más tarde Kandinsky, recordando la primera exposición de *Der Blau Reiter* que se inauguró el 18 de diciembre de 1911, escribiría:

En el catálogo de nuestra exposición explicamos que la exposición no pretendía propagar un estilo especial, sino que tenía como base la multiplicidad de la expresión artística.³⁶

El almanaque *Der Blaue Reiter* se publicó en München en mayo de 1912, poco después de la segunda edición de *Über das Geistige*. El almanaque está marcado por reproducciones de pinturas votivas, pinturas bávaras sobre vidrio, dibujos de niños y de aficionados, motivos egipcios y japoneses, obras

³⁴ Cfr. Lankheit, Klaus (ed.), *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*. Vasili Kandinsky-Franz Marc, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona-Buenos Aires, 1989, p.239. En adelante citaremos esta obra por las iniciales BR cuando hagamos referencia a los escritos de Kandinsky que en él se contienen y por el título de la edición castellana cuando citemos las observaciones del estudio crítico de Lankheit.

³⁵ Lankheit, Klaus (ed.), *Vasili Kandinsky - Franz Marc. Correspondencia*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004, pp. 57-58.

³⁶ Lankheit (ed.), *El jinete azul...*, p. 238 (en *Franz Marc im Urteil seiner Zeit*, introducción y comentarios de Klaus Lankheit, Köln, 1960, p. 48).

En febrero de 1912 tuvo lugar la segunda exposición de *Der Blaue Reiter*, en la galería Hans Goltz de München, con la participación del grupo *Die Brücke*, desde Dresde, de los miembros del Moderner Bund, y de la Nouvelle Sezession de Berlin. En marzo se presentaría en Berlin -Der Sturm- esta exposición.

anónimas de la Edad Media y obras de Henri Rousseau, Arnold Schönberg,³⁷ Henri Matisse –*La Música*–, Franz Marc, Alfred Kubin, Gabriele Münter y Oskar Kokoschka.

Kandinsky tenía en proyecto un segundo almanaque, pero la guerra truncó sus planes. Kandinsky describe su recuerdo de *Der Blau Reiter* en una carta publicada en 1930 en la revista *Das Kunstblatt* y dirigida a su editor, Paul Westheim:

Mi plan para el siguiente libro de *Der Blaue Reiter* era la yuxtaposición de arte y ciencia: su origen, su evolución en el modo de trabajo y su finalidad. Hoy sé mucho mejor que entonces cuántas raíces pequeñas pueden reconducirse a una sola raíz grande: trabajo para el futuro.³⁸

Este libro contiene tres artículos de Kandinsky: “Über die Formfrage”, “Über Bühnenkomposition” y “Der gelbe Klang”. Kandinsky consideraba “Über die Formfrage” como un escrito inseparable de *Über das Geistige*. En el prólogo a la segunda edición de su primer escrito –abril de 1912– Kandinsky afirma que ha renunciado a modificar el texto original añadiendo nuevo material.³⁹

Kandinsky aprovecharía “Rückblicke” para expresar sus intenciones al escribir *Über das Geistige* y *Der blaue Reiter*.

Mi libro *Über das Geistige in der Kunst* y también *Der blaue Reiter* tenían ante todo la finalidad de despertar esa capacidad (que será absolutamente necesaria en el futuro y hará posible experiencias infinitas) de vivir lo espiritual en las cosas materiales y abstractas. El deseo de hacer nacer esa capacidad, fuente de tan alta dicha, en los hombres que todavía no la tenían constituía el objeto esencial de las dos publicaciones.

A menudo los dos libros fueron mal entendidos. Suele tomárselos por “manifiestos” y se considera que sus autores se hallan entre esos artistas “accidentados” que se extraviaron en el trabajo cerebral y en la teoría. Nada más lejos de mí que apelar a la razón, al trabajo cerebral. Tal tarea habría sido hoy aún prematura y para los artistas representará el fin (=paso) próximo importante e ineluctable en la

³⁷ Kandinsky estudiaría más detenidamente las pinturas de Schönberg en un artículo, “Die Bilder”, de un libro colectivo dedicado al compositor y publicado por Piper ese mismo año, titulado *Arnold Schönberg*. Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, p. 285.

³⁸ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 126.

³⁹ “He decidido reunir el material nuevo, de observaciones y experiencias acusadas, que se acumulan desde hace unos años, y formar con el tiempo una especie de Armonía de la pintura, que será la continuación natural del presente libro. De este modo, el texto de esta segunda edición, que ha seguido muy rápidamente a la primera, apenas ha sido alterado. Mi artículo “Über die Formfrage”, incluido en *Der blaue Reiter*, recoge un complemento sobre la evolución posterior de estas ideas”. UG, p. 17 (prólogo a la segunda edición suiza).

evolución ulterior del arte. Para el espíritu que se haya fortificado y haya echado sólidas raíces, ya nada puede ni podrá ser peligroso, ni siquiera el trabajo cerebral, tan temido en el arte.⁴⁰

En "Über Bühnenkomposition" Kandinsky reflexiona sobre la síntesis de las artes en el escenario: literatura, danza y escenografía. De las afirmaciones de Kandinsky en este artículo, deducimos que éste sostiene que lo artístico tiende a desarrollarse en direcciones divergentes. Cada arte se distinguiría del resto al usar medios que le son propios y exclusivos; cada arte aportaría algo propio. Lo artístico es una tendencia, y lo esencial de una tendencia –afirmaba Bergson– es desarrollarse en muchas direcciones divergentes. Aunque Kandinsky califica esta división de especialización, sostiene que es posible alcanzar una síntesis de todas ellas, una convergencia o trabajo en común, como premisa para el progreso. ¿Es conciliable este planteamiento con el de Bergson, que afirmaba que la evolución procedía por división y especialización? ¿Coincide la noción bergsoniana de complementariedad con la idea de síntesis de Kandinsky? ¿Se contradice Kandinsky?

"Über die Formfrage"

En este artículo Kandinsky habla de un "espíritu creador (que se le puede denominar como el espíritu abstracto)" al que reviste de atributos bergsonianos. Se trata de un espíritu que suscita formas –el autor utiliza la expresión "la maduración de una forma precisa"–. Lo define como un "impulso interior" que actualiza necesidades en el espíritu humano, un "guía hacia la evolución" –utiliza el término "elevación" como sinónimo de evolución– que "fecunda" y que se esconde en la "materia". Toda "forma material", algo siempre temporal, es, para Kandinsky, la expresión exterior de aquello que el impulso interior despierta en el alma.⁴¹ Inauguramos así una de las dualidades que más aparece en los escritos de Kandinsky: forma-contenido. Kandinsky, como ya había hecho en *Über das Geistige*, insiste que las formas –entre forma (materia) y contenido (espíritu) hay una mutua adaptación– han de surgir de la necesidad interior, es decir, han de estar coordinados en vista a una finalidad: forma y contenido han de adecuarse al alma humana.

Aparece también el antagonismo materia-vida: la vida, el espíritu creador, necesita de la materia, se inserta en ella y crea formas. Lo creador aparece aquí como algo positivo; la materia es lo negativo. Describe la evolución como un movimiento hacia adelante y arriba –nos recuerda el del triángulo

⁴⁰ R, pp. 125-126.

Bergson consideraba que lo mental no se reducía a lo cerebral, aunque la función del cerebro sea accionar interiormente la vida del espíritu y poner en comunicación al espíritu con la realidad. Cfr. *Mélanges*, pp. 1210-1211.

⁴¹ Cfr. BR, pp. 131-133.

espiritual de *Über das Geistige*– al que se le opone un movimiento contrario que priva de la libertad –condición externa– e intenta sumergir el espíritu que oye esa llamada –condición interna– en el materialismo. Esta libertad se expresaría, según Kandinsky, en una tendencia hacia la creación de nuevas formas infinitamente variadas.⁴²

Lo abstracto y lo real, sostiene Kandinsky, son los dos polos opuestos de un mismo balanceo. Habla de un “gran realismo” y de una “gran abstracción” como dos tendencias que se dividen al evolucionar: el gran realismo tendería a eliminar del cuadro todo aquello que no sea el simple objeto material; la gran abstracción buscará materializar el contenido de la obra con formas que Kandinsky llama “inmateriales”. La primera tiende a suprimir lo abstracto, la segunda lo real.⁴³

Hay también en el balanceo de un péndulo otros polos opuestos: “para cada enardecimiento existe un enfriamiento”, “para cada brote temprano el peligro de helada”, “para cada joven talento una academia”, etc.⁴⁴ En los dos extremos del péndulo Kandinsky también coloca la vida antiespiritual y materialista del siglo XIX, y la vida anímico-espiritual del siglo XX. Cada uno de estos acontecimientos es una tendencia y son, según Kandinsky, los dos aspectos del “movimiento actual”.⁴⁵

Der Sturm

Jean-Paul Bouillon afirma que *Der Sturm* es ante todo un hombre, director de una revista, de una galería de arte y de una editorial que lleva ese nombre: Herwarth Walden.⁴⁶ La revista *Der Sturm*, cuyo primer número apareció en marzo de 1910, se publicó hasta 1932. Después de la guerra, Walden, cuyo verdadero nombre era Georg Lewin, continuó organizando exposiciones e interesándose por las nuevas vanguardias: el constructivismo, Schwitters, Eisenstein, etc. Pero una adhesión política cada vez más pronunciada y su afiliación al comunismo después de 1919 determinaron la interrupción de sus actividades en 1933; entonces se refugió en la URSS, donde desapareció en 1941.⁴⁷

⁴² Cfr. Ibid.

⁴³ Cfr. Ibid., pp. 142-144.

⁴⁴ Cfr. Ibid., p. 160.

⁴⁵ Cfr. Ibid., p. 170.

⁴⁶ Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, p. 13. Bouillon cita Lothar Schreyer, H. Walden, *Einblick in de Kunst*, Berlín, 1924, p. 169, citado, a su vez, por Michel Hoog en *Historie de l'Art, Encyclopédie de la Pléiade*, vol. 4, París, 1969, p. 586.

⁴⁷ Cfr. Ibid., p. 14.

La lista de colaboradores de Walden y el número de exposiciones que realizó son, según Bouillon, impresionantes. Además de Kandinsky, entre los autores de artes plásticas publicados en esta revista están: Apollinaire, Hans Arp, Boccioni, David Bourliuk, Cendras, Delaunay, Fernand Léger, Franz Marc, Marinetti. Walden publicó generalmente textos inéditos, acompañados de grabados y dibujos de Boccioni, Kirchner, Kokoschka, Marc, Picasso y Kandinsky.⁴⁸

Walden inauguró su galería, en marzo de 1912, con la segunda exposición del grupo *Der Blaue Reiter*. A finales de este mismo año Walden organizó la primera muestra retrospectiva dedicada enteramente a Kandinsky. La exposición se anunció con el título "Wassily Kandinsky, primera exposición colectiva con pinturas de 1901 a 1912" en el nº 132 de *Der Sturm* (octubre de 1912), en el que el mismo Walden publica también un breve estudio sobre el pintor. Este primer catálogo de una exposición personal llevaba un texto autobiográfico que se anticipa a "Rückblicke".⁴⁹

Bouillon sostiene que Walden rivaliza con el anterior editor muniques de los trabajos de Kandinsky, Reinhard Piper, que por su parte reedita dos veces en 1912 *Über das Geistige in der Kunst*, publica el almanaque *Der Blaue Reiter* en mayo de ese año y en 1913 una colección de poemas que lleva por título *Klänge*. Entre 1912 y 1913, el nombre de Kandinsky es el que aparece con mayor frecuencia en *Der Sturm*. En abril de 1912 la revista publica un artículo titulado "Formen- und Farbensprache", capítulo extraído de *Über das Geistige*. En octubre del mismo año publica un ensayo titulado "Über Kunstverständen", y en septiembre de 1913 publica otro artículo, "Malerei als reine Kunst".⁵⁰ A esto hay que añadir las publicaciones de dibujos y los textos críticos dedicados al pintor. En noviembre de 1912, además del artículo de Walden publicado en octubre, aparece un estudio de Rudolf Leonhard.⁵¹

En "Malerei als reine Kunst" se concentran una serie de ideas que aparecerán frecuentemente en los escritos de Kandinsky: la dualidad contenido-forma o, dicho de otra manera, elemento "*interno*" de la obra de arte y elemento

⁴⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 15-16.

⁴⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 16-17.

En München, en la galería Goltz, también tendría lugar una exposición personal de Kandinsky.

⁵⁰ Bouillon sostiene que el artículo de Kandinsky titulado "El contenido y la forma" ("Sodierjanié i forma"), publicado en el catálogo del *Segundo Salón de Arte Internacional de Vladimir Izdebski, 1910-1911*, en Odessa, representa una primera versión del ensayo "Malerei als reine Kunst", y que la parte teórica de este texto concide con la última parte de "Rückblicke". Cfr. *Ibid.*, pp. 34, 276 y 291.

⁵¹ "Formen- und Farbensprache" corresponde al nº 106, pp. 11-13; "Über Kunstverständen" corresponde al nº 129, pp. 147-148; el artículo estaba ilustrado con seis grabados sobre madera realizados por Kandinsky entre 1906 y 1910. "Malerei als reine Kunst" corresponde al nº 178-179, pp. 98-99. El artículo de Walden corresponde al nº 132, p. 182, y el estudio de Leonhard al nº 134-135, pp. 204-205. Cfr. *Ibid.*, pp. 17-18.

“externo”; “la forma dibujada y forma pictórica”; la expresión kandinskyana “necesidad interna”; la idea de lo “puro” en el arte. Kandinsky resume sumariamente la historia de la pintura en tres períodos: un primer período al que llama “pintura realista”, al segundo lo llama “pintura naturalista” y al tercero “pintura composicional”. Afirma que el segundo es un período de evolución, es decir, de paulatina transformación desde que se abandona la finalidad práctica –“fijar lo físico y perecedero” es el objetivo del primer período- hasta “la preponderancia gradual del elemento espiritual”. De las palabras de Kandinsky deducimos que parte de una premisa que nunca pondrá en duda: la pintura está sujeta a una evolución. Lo importante es conocer cómo se producen esas transformaciones. Concibe el tercer período como una meta: la evolución tiene una finalidad. Al igual que la evolución de la humanidad tiene por objetivo la espiritualización de muchos valores, el arte es el primero.⁵²

En “Über Kunstverstehen” Kandinsky afirma que “las “cosas evolucionan” a una rapidez desesperante”. Sostiene que esta evolución puede ser observada desde dentro o mediante una mirada superficial. Para un observador superficial, el péndulo –Kandinsky elige el movimiento de un péndulo para ilustrar el cambio- seguiría oscilando en el mismo lugar; su movimiento se compondría de una sucesión de instantes en los cuales sería posible predecir la dirección que a partir de ese punto tomaría el movimiento, incluso sería apreciable el punto en el que se detiene. Es la posición del análisis, de las definiciones tajantes, de las yuxtaposiciones. Pero hay otra manera de vivir la realidad, de observar la evolución de las cosas: vivirla desde su interior. Kandinsky define dos clases de individuos: aquellos que se esfuerzan por vivir la experiencia de la realidad –también la interior- y aquellos otros que sólo pretenden definirla. En consecuencia, y por lo que concierne al arte, Kandinsky critica a todos aquellos que creen haber entendido una obra de arte como una yuxtaposición de elementos formales o cromáticos; es el resultado de un espíritu de análisis científico.⁵³

Walden estaba dispuesto a defender a Kandinsky de todos los ataques que, por parte de la crítica, estaba sufriendo.⁵⁴ La hábil campaña de Walden

⁵² Cfr. Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 55-60.

⁵³ Cfr. Sers, Philippe (ed.), *Vasili Kandinsky. La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, pp. 37-40.

⁵⁴ Los ataques de la crítica alemana contra Kandinsky comenzaron con las primeras exposiciones de la Neue Künstlervereinigung München (NKVM), en diciembre de 1909 y arreciaron en septiembre de 1910. La revista *Die Kunst* (1912, pp. 361-362) hizo una dura crítica a una exposición colectiva organizada por Walden, en la cual se califica a Kandinsky de “tapicero empapelador”. En la revista de München *Der Zwiebelfisch* en 1912, y un artículo del *Hamburger Fremdenblatt* en 1913, aparecen violentas injurias. Este último ataque suscitó una vigorosa respuesta de *Der Sturm*. Se reunieron cartas de apoyo de nombres conocidos en los medios artísticos –Hans Arp, Apollinaire, Delaunay, Gleizes, Klee, Léger, Franz Marc, Marinetti, Schönberg, Cendrars, Alexandre Smirnov (de la Universidad de San Petersburgo) y de W.

consiguió situar a Kandinsky entre personalidades como Apollinaire y Marinetti, Richard Dehmel y Blaise Cendrars, Fernand Léger y Arnold Schönberg. ¿Se movería Walden por los beneficios que, de esta polémica, obtendría la editorial *Der Sturm*?⁵⁵

De un texto de Kandinsky deducimos una cierta indiferencia a la vez que un desprecio hacia esas críticas:

La crítica de Munich (que en parte me fue muy favorable, sobre todo al principio) quiso explicar "el boato de mis colores" por influencias bizantinas. La crítica rusa (que sin excepción me injuriaba en términos no precisamente parlamentarios) estimó que me arruinaba bajo la influencia del arte de Munich. Fue entonces cuando comprendí por primera vez que la mayor parte de los críticos, con ignorancia y desparpajo, dicen despropósitos. Esto explica también la sangre fría con la que los artistas sensatos acogen los artículos más feroces que se escriben sobre ellos.⁵⁶

En octubre de 1913 *Der Sturm* anuncia, para fines de este mismo mes, la publicación de una monografía con sesenta láminas a toda página con el título *Kandinsky 1901-1913*. En el mismo número, Fritz Stahl escribe que "Kandinsky ist eine Genie der Farbe". Esta publicación representaría, según Bouillon, la tercera etapa de una política sistemática de apoyo y defensa de Kandinsky por parte de Walden.⁵⁷

Steenhoff (director del museo de Amsterdam)- y "Für Kandinsky Protest" se publicó en marzo de 1913. Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, pp. 272-273.

⁵⁵ Citamos aquí el retrato que Paul Klee traza de Walden en su *Diario* a finales de 1912: "Una vez más, al día siguiente, pude observar al pequeño Herwarth Walden mientras se colgaba los futuristas en la Galerie Thannhauser. Vive de cigarrillos, ordena y corre como un estratega. Es alguien, pero algo le falta. ¡Creo que ni siquiera ama los cuadros! Sólo huele algo en ellos gracias a su buen olfato". Klee, Paul, *Diarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 212.

De la correspondencia que Kandinsky mantuvo con Gabriele Münter en julio de 1913 deducimos que éste se daba cuenta de cuáles eran los verdaderos intereses de Walden. Kandinsky y Walden habían hablado de la posible traducción al inglés y al ruso de *Über das Geistige*, pero Walden, que criticaba el estilo literario de Kandinsky, no anunciaba estas publicaciones. Kandinsky se había enterado de ello a través de Münter y manifestaba su preocupación por estas noticias. Hoberg, Annegret, *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter, Letters and Reminiscences 1902-1914*, Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2001, pp. 146-149.

⁵⁶ R, p. 108. En una nota a estas frases Kandinsky puntualiza: "También hoy numerosos críticos ven talento en mis primeros cuadros, lo cual constituye una buena prueba de que esas obras son débiles. En los cuadros siguientes y en los últimos los críticos ven extravío, un callejón sin salida, una decadencia y, muy a menudo, una impostura, lo cual constituye una buena prueba de la fuerza cada vez mayor de esas obras. Naturalmente, no hablo aquí sólo de la crítica de Munich; para ella, con la excepción de algunos casos muy raros, mis libros no son más que estropicios mal intencionados. Sería lamentable que el juicio fuera diferente".

⁵⁷ Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, p. 18. El anuncio de la publicación dedicada a Kandinsky aparece en el nº 182-183, p. 120.

En el mismo momento que *Der Sturm* anuncia esta monografía, Walden organiza el “Erster Deutscher Herbstsalon”, en su propia galería, donde se exponen cuatrocientos cuadros y esculturas realizados por un centenar de artistas, entre los cuales figura Kandinsky.⁵⁸

Klänge

Como el mismo Kandinsky recuerda en “Rückblicke”, ya de pequeño gustaba de escribir poemas que tarde o temprano terminaba por romper. Y aunque afirma que el dibujo sustituyó esta afición, Kandinsky siguió escribiendo poemas.⁵⁹ Su principal colección, *Klänge*, contiene treinta y ocho poemas en prosa, compuestos entre 1908 y 1913, acompañados de cincuenta y seis grabados en madera que figuran en la edición de Piper, doce de los cuales están pintados en colores. El libro fue publicado en 1912 por Piper Verlag en München, en una edición limitada de trescientos cuarenta y cinco ejemplares. Una cláusula de contrato establecía que el libro no se reeditaría.⁶⁰ Kandinsky, al recordar la génesis de estos poemas, afirmaría que para él escribir poemas o incluso versos

representa sólo un “cambio de instrumento”. Dejo la paleta a un lado y en su lugar tomo la máquina de escribir. Digo “instrumento”, porque la fuerza que me impulsa en mi trabajo es siempre la misma, es decir, una presión interior.⁶¹

“Rückblicke”

A finales de octubre de 1913 aparece en Berlin, publicado por *Der Sturm*, un álbum que lleva simplemente el título de *Kandinsky 1901-1913*. El álbum contiene un poema, unas sesenta fotografías de cuadros y un texto seguido de tres comentarios de pinturas: se trata de “Rückblicke”. En 1935 Kandinsky

⁵⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 18.

⁵⁹ Cfr. R, pp. 103-104.

⁶⁰ Kandinsky, Wassily, *Sounds*, New Haven and London, Yale University Press, 1981, preface. Translated and with an introduction by Elizabeth R. Napier.

⁶¹ Kandinsky da explicaciones sobre estos poemas y sobre las condiciones de la edición en un texto que acompañaba la publicación de algunos de estos grabados en la revista *XX^{ème} Siècle* (nº 3/1938, publicada de nuevo en el nº 27, 1966, p. 17): “Mi editor tenía bastantes dudas, pero tuvo la valentía de hacer una edición de lujo: con vistosas iniciales, en papel de Holanda hecho a mano, transparente, con pastas valiosas, estampado en oro, etc. En una palabra, una tirada de 300 ejemplares de lujo, firmados y numerados por el autor. Y su valentía fue plenamente compensada: en poco tiempo el libro estuvo agotado. De acuerdo con nuestro contrato, ni él ni yo tenemos derecho a publicar otra tirada. Por este motivo, no puedo publicar sino fragmentos del libro”. Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 207-209.

utiliza, en "Zwei Richtungen", un fragmento de este escrito, refiriéndose a "Rückblicke" con la expresión "mi pequeña autobiografía".⁶²

Bouillon opina que, para Walden, la publicación de esta monografía significaba la coronación de los trabajos que desde hacía dos años venía realizando en favor de Kandinsky; así, se daría más importancia al valor documental de la publicación que al importante texto autobiográfico que contenía.⁶³

Encabeza el álbum de 1913 un poema de Albert Verwey, *An Kandinsky*, que aparece inmediatamente después de la página del título y antes de las reproducciones de los cuadros. En la edición alemana los comentarios de los cuadros siguen inmediatamente al texto de "Rückblicke" con el título "Notizen" ("notas") y están precedidos sólo por el título de cada cuadro.⁶⁴ La primera página de la edición rusa tiene por título *Tekst Khoudojnika (Texto del artista)* y luego, después de un poema extraído de *Klänge -Sehen-*, el subtítulo *Stoupiéni (Etapas)*. Además, mientras en la versión alemana da al final la fecha: "Munich, junio de 1913"; en la versión rusa la firma va seguida de dos fechas: "Munich, junio-octubre de 1913, Moscú, septiembre de 1918".⁶⁵

Bouillon sostiene que el texto autobiográfico de Kandinsky –"Rückblicke"– es una justificación y explicación del principal interesado que intenta zanjar la polémica, anteriormente mencionada, que se crea entre la crítica artística y Walden. Kandinsky habla de las razones que le llevaron a publicar *Über das Geistige* y *Der blaue Reiter*, así como de las interpretaciones erróneas que de estos textos se hicieron.⁶⁶

"Rückblicke" no es una biografía que siga un orden cronológico de la vida de su autor. En este escrito podemos distinguir un cierto número de relatos de carácter histórico –los hechos de la vida de Kandinsky– entremezclados con vivencias de orden psicológico, que son, en realidad, aquello que da continuidad a todo el escrito, y con algunos apuntes de carácter teórico que podemos relacionar con sus escritos anteriores. Bouillon distingue 22

⁶² Cfr. Ibid., p. 176.

⁶³ En el nº 182-183 el anuncio de la publicación dice: "A fines de octubre aparecerá Kandinsky 1901-1913, monografía con sesenta reproducciones a toda página, diez marcos, editorial Der Sturm". En diciembre de 1913, nº 188-189, el anuncio aparece ligeramente modificado: "(...) reproducciones a toda página y texto de Kandinsky (...)", y en septiembre de 1915, nº 11-12, dice: "Álbum Kandinsky. Escrito por el propio artista sobre sí mismo, con sesenta reproducciones a toda página de sus obras desde 1901 a 1913". El anuncio del libro desaparece en agosto de 1916, momento en que se anuncia la 44^a exposición de Der Sturm, dedicada precisamente a Kandinsky, y la publicación de la primera "impresión heliográfica" dedicada a su obra. Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, pp. 18-19.

⁶⁴ Los comentarios corresponden a los cuadros *Komposition IV* (1911), *Komposition VI* (1913) y *Mit weißem Rand* (1913).

⁶⁵ Cfr. R, p. 127 y Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, p. 281.

⁶⁶ Cfr. R, pp. 125-126.

secuencias, que agrupadas cronológicamente quedarían distribuidas en: niñez, adolescencia, Moskva y años de estudio, München, y momento presente (y teoría). Bouillon afirma que "Rückblicke" obedece más a las leyes de una composición pictórica que a las de un relato literario, en el que descubre un centro –la visión que tiene Kandinsky de un cuadro suyo puesto de lado cuando, estando en München, regresa a su casa de noche- con una masa a cada lado –los años de Moskva y de estudio, y el continuo trabajo de experimentación de los años de München-.⁶⁷

Bouillon sostiene que el tema del libro es su propia forma: la desintegración. Así, forma y contenido coincidirían. El proceso de descomposición del texto coincide, afirma Bouillon, con su temática, la cual puede reducirse a dos motivos fundamentales evidentemente ligados: el tiempo y el inconsciente.⁶⁸

Pensamos que hay una unidad, que viene determinada por un cúmulo de vivencias que, en realidad, son de orden psicológico. Se trata de un pasado real que se condensa en el momento presente en que se escribe el libro. Como diría Bergson, algunos de los recuerdos son dominantes, y en torno a ellos se dibuja de una manera más o menos contraída, más o menos distendida, todo lo vivido. En otro capítulo analizaremos más detenidamente este texto.

"Mein Werdegang" (Kölner Konferenz, 1914)

Este texto fue publicado por primera vez por Johannes Eichner en su libro *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter*.⁶⁹ El texto corresponde al manuscrito de una conferencia que Kandinsky había sido invitado a impartir en Köln en enero de 1914 y que, en definitiva, no pronunció. En el Kreis für Kunst de la ciudad, se había organizado una exposición de Kandinsky. Bouillon afirma que este escrito, redactado unos meses después de "Rückblicke", puede considerarse como un *postfacio* al álbum publicado por *Der Sturm*.⁷⁰

⁶⁷ Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, pp. 48-53. Bouillon entiende por secuencia o pasaje un conjunto de hechos que bien por su temática o por su marco cronológico forman una cierta unidad.

⁶⁸ Cfr. Ibid., p. 55. Bouillon dice: "La estructura de *Mirada* correspondería a una "desestructuración" del relato tradicional, pero es una estructura que se esfuerza por negar la historia integrándola en una composición que responde a otros móviles, a otras causas, así como antes de *Mirada* el cuadro continuaba integrando el objeto".

⁶⁹ Eichner, Johannes, *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter*, Bruckmann, München, 1957, pp. 109-116.

⁷⁰ Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, p. 291.

Entendemos este escrito como una continuación de la defensa que en "Rückblicke" Kandinsky hace de sus escritos y especialmente de su obra pictórica.⁷¹

Nos interesa destacar las siguientes frases, en las que aparecen términos –intuición y necesidad interior– que Kandinsky ya había usado frecuentemente en escritos anteriores:

Evitaba así y dejaba en el pasado los tres grandes peligros que había visto surgir en mi camino:

1. el peligro de la forma estilizada, una forma nacida ya muerta o una forma demasiado débil para vivir;
2. el peligro de la forma ornamental, que es esencialmente la forma de la belleza exterior, pues puede ser (y por regla general lo es) exteriormente expresiva e interiormente inexpresiva;
3. el peligro de la forma experimental, que nace por vía de ensayo, es decir, sin ninguna intuición y que, como *toda* forma, posee cierta resonancia interior que sugiere engañosamente la presencia de la necesidad interior.⁷²

⁷¹ Kandinsky, en los últimos párrafos de esta conferencia, arremete contra una serie de afirmaciones que había difundido la crítica sobre sus trabajos con las siguientes palabras: "Para terminar quiero definirme negativamente y decir también con la mayor claridad posible lo que no quiero. De este modo refutaré no pocas afirmaciones de la crítica de arte actual, afirmaciones que hasta ahora han producido frecuentemente un efecto perturbador y han pregonado falsas verdades para quienes estaban dispuestos a escucharlas.

No quiero pintar la música.

No quiero pintar estados de ánimo.

No quiero pintar con colores o sin colores.

No quiero modificar, ni combatir, ni derribar un solo punto de la armonía de las obras maestras que nos vienen del pasado.

No quiero señalar el camino del futuro.

(...) Como todo fenómeno nuevo, que tiene y que conservará cierta importancia, mis cuadros son objeto de numerosas críticas. Para uno yo pinto demasiado rápido y fácilmente, para otro lo hago con demasiado esfuerzo; para un tercero soy demasiado abstracto, para un cuarto demasiado poco abstracto; para el quinto mis telas son de una claridad chocante, para el sexto son incomprensibles. Más de uno deploра que no haya permanecido fiel a los ideales de que proceden mis cuadros de hace diez años. Otros estiman que ya en aquella época yo había ido demasiado lejos, otros sitúan la línea que separa lo lícito de lo ilícito más cerca del momento actual...

Todos estos reproches y todas estas prescripciones podrían ser justas y agudas si el artista trabajase como se lo imaginan esos espíritus críticos. El error fundamental de tales críticos se debe principalmente a que ellos se forjan una idea falsa de la actividad artística: el artista no trabaja para merecer alabanzas y granjearse admiración o para evitar las censuras y el odio, sino que lo hace obedeciendo a la voz que lo manda con autoridad, a la voz que es la voz del amo y ante el cual debe inclinarse, pues es su esclavo". Ibid., pp. 209-210.

⁷² Ibid., p. 208.

Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte

Éste es el subtítulo de un volumen editado en 2007 por Helmut Friedel en el cual se recopilan textos inéditos de Kandinsky, la mayoría de ellos manuscritos, redactados entre 1889 y 1916. También se recogen algunos textos sólo publicados en revistas y periódicos en estos mismos años. Los principales archivos de procedencia de estos escritos son Gabriele Münter Schenkung (GMS), Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (MES) y Musée National d'Art Moderne (MNAM). Friedel distingue 86 textos independientes.

En "Entwicklung der Kunstformen", texto compuesto probablemente en 1912 o 1913, Kandinsky distingue dos épocas en el desarrollo del arte: la primera, con tres períodos, es la del "gegenständlich-angewandte Kunst", es decir, del arte concreto, material, figurativo, aplicado; y la segunda que llama "abstrakt-absolute Kunst".⁷³ En 1911 había escrito, en una colaboración para *Süddeutsche Monatshefte*, que la evolución del arte tiene algunas leyes que proceden de la necesidad natural.⁷⁴ Cada trabajo precisa también de una evolución en el interior del artista: desde el anhelo y la búsqueda de los recursos necesarios para expresar ese deseo hasta la realización de la obra.⁷⁵ En un escrito de 1914 habla de la evolución de la cultura en contraposición con las instituciones de la sociedad civil que abogan por la petrificación de ideas.⁷⁶ En "Gesetze der Komposition", un texto que quedaría englobado en un conjunto de manuscritos que Friedel titula "Texte zur Kompositionlehre", anteriores a 1914, y que analizaremos detenidamente en otro capítulo, habla también de las leyes que conformarían los tres períodos de la evolución del arte, desde el realismo hasta la abstracción. Descubrimos en estos textos la voluntad de construir un sistema, un lenguaje formal a partir del cual realizar un dibujo. Pero el manuscrito mencionado nos interesa porque habla sobre la finalidad y la causalidad en el arte: es el único escrito de Kandinsky en el cual encontramos una referencia explícita a Darwin.⁷⁷

Los años de Rusia, 1914-1921

Kandinsky se instala en Rusia desde diciembre de 1914 hasta diciembre de 1921. Durante los años de München Kandinsky había realizado numerosos

⁷³ Cfr. Friedel, Helmut (Hrsg.), *Wassily Kandinsky, gesammelte Schriften 1889-1916, Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York, 2007, pp. 476-479.

⁷⁴ Cfr. Ibid., p. 430.

⁷⁵ Cfr. Ibid., pp. 460-461.

⁷⁶ Cfr. Ibid., pp. 624-626.

⁷⁷ Cfr. Ibid., pp. 605-607.

viajes a Rusia. Estuvo en Odessa en 1903, 1904, 1905, 1910, 1912 y 1914. Además de visitar a sus padres, esta ciudad tenía una importante actividad artística con los dos Salones de Arte Internacional organizados en 1909-1910 y 1910-1911 por Vladimir Izdebski, uno de esos rusos que había residido en München. Kandinsky había participado en las dos exposiciones, con diez obras en la primera y cincuenta y dos en la segunda. Fue precisamente con ocasión del segundo Salón cuando Kandinsky escribió su primer artículo teórico "Sodierjanié i forma" ("El contenido y la forma").⁷⁸

En 1910 la revista *Apollon* publicaría las cinco "Pismo iz Miunjena" ("Cartas de München"). Bouillon sostiene que en estos textos se encuentran ya muchas de las proposiciones que Kandinsky formula en *Über das Geistige* y en la última parte de "Rückblicke".⁷⁹ En diciembre de 1911 se lee en el *Congreso de Artistas* de Sankt Peterburg una versión abreviada de *Über das Geistige*, precisamente en el momento que este texto se está imprimiendo en München, y en febrero de 1912 se vuelve a leer este texto en un debate de Le Valet de Carreau.⁸⁰

También es conocido que se habían cursado invitaciones a pintores que vivían en Rusia para que expusieran en München con *Der Blaue Reiter*: los hermanos Burliuk -David publica en el almanaque un texto sobre la situación del arte en Rusia titulado "Die "Wilden" Russlunds"-, Larionov, Gontcharova y Malevich. Bouillon observa que mientras los artistas de vanguardia se habían manifestado a favor de Kandinsky en la polémica de la primavera de 1913, en Rusia el público se mostraba indiferente, desconcertado o divertido ante las manifestaciones de la vanguardia artística; lo esencial de las luchas se situaba en el seno de estas vanguardias. La situación en Rusia sería, afirma Bouillon, otro factor que, además de lo que ya habíamos visto más arriba, incitaría a Kandinsky a escribir "Rückblicke". Bouillon sostiene que, mientras los autores rusos habían adquirido un compromiso más o menos consciente con el cambio social, Kandinsky no era un revolucionario. En mayo de 1913 Kandinsky denuncia con bastante vehemencia el que se hayan utilizado, sin su consentimiento, su nombre y su obra -cuatro poemas en prosa que más tarde serían publicados en München por Piper en el libro *Klänge*- en un manifiesto titulado *Una bofetada a gusto del público (Une gifle au goût du public)*, redactado a finales de 1912 por David Burliuk, Kruchonij y Maiakovsky.⁸¹

⁷⁸ Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, pp. 276 y 281 (notas de Bouillon que cita a Mercadé, Valentine, *La renouveau de l'art pictural russe 1863-1914*, Lousana, 1971, pp. 147-148, 300 y 311).

⁷⁹ Cfr. Ibid., p. 34, Bouillon cita el artículo de Andersen, Troels, *Some Unpublished letters by Kandinsky*, en *Artes II*, Copenhague, 1966, pp. 90-100.

La revista *Apollon* sustituiría *Mir Iskusstva*, que ya en 1902 había publicado algún escrito de Kandinsky remitido desde München.

⁸⁰ Cfr. Cfr. Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, p. 34.

⁸¹ Cfr. Ibid., pp. 35-37.

Bouillon afirma que en tales condiciones, partir de München en abril de 1914 para volver a Rusia, no sería una idea del agrado de Kandinsky, quien viajó primero a Suiza –Rorschach, Goldbach y Zúrich–, antes de regresar a Odessa y finalmente a Moscú, en diciembre de ese año, pasando por Brindisi y los Balcanes.⁸² En este año redacta la “Mein Werdegang”, publicada en 1957. Y además de participar en varias exposiciones, escribe la composición escénica *Le Rideau Violet*, obra que no llegaría a representarse.

En diciembre de 1915 emprende un viaje a Stockholm, donde permanece hasta marzo de 1916, lugar en el que se publica *Om Konstnären (Sobre el artista)*, escrito que recoge sobre todo un pasaje de “Rückblicke”, y “Konsten utan ämne”, publicado en *Konst*, nº 5. Y este mismo año de 1916, en el Cabaret Voltaire de Zúrich se realiza una lectura de poemas tomados de *Klänge*.

En 1917, año en que se casa con Nina Andréievskaïa, estalla la revolución. En 1918 es nombrado miembro del Departamento de Bellas Artes (IZO), del Comisariado de Instrucción Pública (NARKOMPROS), y forma parte de la Oficina Internacional y del Directorio de la Sección de Teatro y Cinematografía. También es director de la publicación *Iskusstvo*, órgano del Departamento del Teatro y de la Música del Narkompros. En otoño es elegido docente en los Talleres de Arte Libre de Moscú (VJUTEMAS). En 1918 traduce “Rückblicke” al ruso, que se publica con el título de *Tekst Khoudojnika. Stoupiéni*, que publica la editorial de Narkompros.

Bouillon habla de la edición rusa de “Rückblicke” como una adaptación a las circunstancias sociopolíticas de la Rusia revolucionaria, afirmando que Kandinsky suprime todo aquello que pudiese parecer demasiado propio del Antiguo Régimen, todo aquello que pudiese interpretarse como señales de riqueza material, añadiendo lo que pueda interesar al público ruso, que justifique sus años de trabajo en München.⁸³ Desaparecen, por ejemplo, el cochero y la niñera de la familia Kandinsky, sustituye las preocupaciones salariales de sus años de estudiante de derecho por las cuestiones obreras, la Sociedad Etnográfica ya no lleva el título de Imperial, y todo aquello que pudiera aludir a una actitud colonialista –en un pasaje de “Rückblicke” Kandinsky comparaba su actitud frente a la tela vacía con la de un colono europeo que se abría paso con el hacha en un territorio virgen–. También cabe destacar la sustitución de las referencias explícitas a la religión cristiana y al papel de Jesucristo en la historia por expresiones como “el curso de la evolución moral que reconoce su fuente primera en las concepciones y directivas religiosas” o el término “religión” por la expresión “conocimiento no material”. En la versión rusa encontramos un añadido que nos parece una

⁸² Cfr. Ibid., pp. 37-38.

⁸³ Cfr. Ibid., pp. 42-44.

afirmación esencial sobre la cual volveremos más adelante: “El espíritu determina la materia y no lo inverso”.

En 1919 es nombrado miembro del comité de redacción de la *Enciclopedia de Bellas Artes*. Trabaja en la fundación del Museo de Cultura Pictórica de Moskva y en la organización de los museos de provincias. Publica “Selbstcharackteristik”, un artículo autobiográfico en el nº 6 de *Das Kunstblatt* (Postdam) y “Über die Formfrage” en el catálogo de una exposición de *Der Sturm* en Dresde. El periódico *Iskusstvo* publica, en el primer número, la traducción rusa de su artículo “Über Bühnenkomposition”. Publica “O totchkié, o linii” (“Del punto, de la línea”) en *Iskusstvo* nº 3 y 4. En el boletín del *IZO NKP, Khudozhestvennaia zhizn* (*Vida artística*) nº 2 –antes *Iskusstvo*–, publica el artículo “Muzieji zhivopisnoi Kultury” (“El Museo de cultura Pictórica”). Y en el nº 3 de este boletín publica un artículo titulado “O velikoi Utopii” (“La gran utopía”), y un informe sobre los contactos establecidos con artistas alemanes, que tendría continuidad con la traducción de una comunicación de Walter Gropius. Bouillon destaca que en el segundo número de *Iskusstvo* propone un proyecto de reorganización de los museos sustituyendo el orden cronológico de presentar las obras por un orden basado en categorías formales.⁸⁴

En mayo de 1920 participa en la fundación del Instituto de Cultura Artística (INKHUK), cargo al cual renunciaría, en diciembre, al no ser aprobado el programa que para este instituto redactó.

Un año más tarde, en mayo de 1921, es nombrado miembro de un comité encargado de estudiar la creación de una academia de la ciencia general del arte, quedando bajo su dirección el comité de la sección de psicofisiología. Es nombrado vicepresidente de la Academia Rusa de Ciencias Artísticas (RAKhN).

El 10 de julio de 1921, pocos meses antes de salir de Rusia, momento en el cual su situación era especialmente delicada, concede una entrevista a C. A. Julien. Kandinsky habla de dos direcciones en el modo de trabajar de los artistas rusos. Una de las direcciones, el “cómo” se pinta, se encamina hacia la teoría y se impone a la otra, al “qué” se pinta. La radicalización de esta línea –“un arte experimental, de laboratorio”– conduce a afirmar que la intuición no es necesaria. En este escrito Kandinsky sostiene que estas dos direcciones son paralelas, no divergentes, y que, aunque la práctica y la teoría no deben llegar a mezclarse mientras se trabaja, deben conciliarse en un

⁸⁴ Cfr. Ibid., p. 40.

punto de equilibrio.⁸⁵ Anuncia que en breve impartiría un curso sobre pintura moderna.⁸⁶

En diciembre de este año abandona Rusia y se traslada a Berlin, donde llega a fines de mes. Aunque el proyecto fracasa, Kandinsky intenta publicar *Über das Geistige* en ruso, tal como refleja el artículo autobiográfico, antes citado, publicado en el nº 6 de *Das Kunstblatt* en el cual anuncia que el libro ya se estaba imprimiendo.

Los años de Bauhaus, 1921-1933

Kandinsky fue invitado a formar parte de Bauhaus en otoño de 1921 y, tras una breve estancia en Berlin, empezó a impartir clases en Weimar a mediados de 1922. En 1926 se trasladó a Dessau y posteriormente a Berlin, donde en 1933 Bauhaus fue definitivamente disuelta bajo la represión de la policía, la SS y la Gestapo.

Walter Gropius (1883-1969) fundó en 1919, siguiendo la idea de una academia unitaria de arte libre y aplicado, la *Staatliches Bauhaus Weimar*, como una combinación de las antiguas Academias de Bellas Artes y de las Escuelas de Artes y Oficios.⁸⁷ Whitford afirma que, en realidad, Gropius fue escogido para dirigir la amalgama de academia (Escuela Granducal Sajona de Artes Plásticas) y de *Kunstgewerbeschule* de Weimar (Escuela Granducal Sajona de Artes y Oficios fundada y dirigida por Henry van de Velde (1863-1957) entre 1902 y 1917). En el primer periodo, según Whitford, la institución dirigida por Gropius seguiría siendo más la antigua academia que una institución reformada.⁸⁸

Durante los años transcurridos en Rusia Kandinsky había mantenido correspondencia con Gropius, a quien había conocido antes de la guerra, y a quien informaba de sus actividades en la esfera educativa rusa. Whitford sostiene que Kandinsky se inspiraría en el *Bauhaus-Manifest* de Gropius cuando escribió el programa para el Instituto de Arte y Cultura de Moscú (INJUK) en 1920. Whitford menciona un artículo de 1919 en el cual Kandinsky, buen conocedor de las propuestas de Bauhaus, se referiría a esta escuela en términos de una asociación sintética de la arquitectura, la pintura

⁸⁵ Cfr. Ibid. pp. 231-233. Esta entrevista –versión taquigráfica– se publicaría por primera vez en la *Revue de l'Art*, nº 5, 1969, pp. 71-72. Cfr. Ibid., p. 296.

⁸⁶ Bouillon, apoyándose en V. Marcadé y en T. Andersen, opina que se trataría posiblemente de “Osnovniyé élémenty jivopisi” (“Elementos básicos de la pintura”), una conferencia impartida en verano de 1921. Cfr. Ibid., p. 296.

⁸⁷ Cfr. Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid, 1998; p. 32.

⁸⁸ Cfr. Whitford, Frank, *La Bauhaus*, Ediciones Destino, Barcelona, 1991, p. 29.

y la escultura que se había conseguido en Weimar.⁸⁹ Según Whitford, Kandinsky ya había ofrecido una tentativa de *Gesamtkunstwerk* en una composición escénica titulada “Der gelbe Klang” (publicada en *Der Blau Reiter*) en la que lenguaje, canción, movimiento, formas y colores se combinaban libremente.

Kandinsky desarrolló su actividad pedagógica en Bauhaus en la enseñanza obligatoria para todos los alumnos, que tendría lugar en un principio en el primer semestre, más tarde fue ampliada al segundo semestre, y a finales de la década de 1920 también al cuarto.⁹⁰ Kandinsky sustituiría a Schlemmer como maestro de forma en el taller de pintura mural, y colaboraría con Klee en un curso sobre diseño básico, complementario del curso preliminar, en el que el color jugaba un papel importante. Además, Kandinsky también daría un seminario sobre el color, que sería de asistencia obligatoria para todos los estudiantes, e impartiría un curso de dibujo analítico.⁹¹

⁸⁹ Cfr. Ibid., p. 95. Whitford se refiere probablemente a un artículo titulado “Shagi otdela izobrazitel'nykh iskusstv v mezhdunarodnoi khudozhestvennoi politike” (“Steps taken by the Department of Fine Arts in the Realm of International Art Politics”) publicado en *Khudozhestvennaya Zhizn (Artistic life)*. Este periódico publicaría dos artículos más de Kandinsky entre los años 1919 y 1920. Cfr. Lindsay, Kenneth C. y Vergo, Peter (ed.), *Complete Writings on Art*, Da Capo Press, 1994, pp. 448-454.

En “Die Grundelemente der Form”, un artículo de Kandinsky publicado en el libro *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, Kandinsky reflexiona sobre los objetivos que se había propuesto Bauhaus, y habla de “la unidad felizmente constituida de varios campos que hasta hace poco estaban escrupulosamente separados. Estos campos recientemente convergentes son: el *arte* en general y el llamado *arte plástico* (arquitectura, pintura, escultura) en particular; la *ciencia* (matemáticas, física, química, fisiología, etc.) y la *industria* como potencial técnico y factor económico”. Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 63.

Nos parece importante destacar unas palabras de Kandinsky en “Und”, un artículo publicado en 1927: “(...) la caída del muro entre el arte y la técnica y la consiguiente aproximación de los dos campos, que habían estado estrictamente separados por suponerse, en general, incompatibles. Como primer resultado, aún bastante vago, hay que valorar el “súbito” auge de las escuelas de artes y oficios, cuyo número había crecido hasta la guerra continuamente en varios países (Alemania, Austria, Rusia).

Después de terminar la guerra, se fundaron, casi en el mismo año, pero independientemente, dos nuevas escuelas con el propósito de relacionar el arte con la artesanía y, finalmente, con la industria:

1. Talleres Superiores de Técnicas Artísticas, Moscú, 1918.
2. Bauhaus Estatal, Weimar, 1919.

Al contrario de la escuela de artes y oficios habitual, que da prioridad al arte y concibe la técnica como un elemento subordinado, a veces, incluso un estorbo, las citadas escuelas superiores intentan equiparar los dos elementos y unirlos en la obra como integrantes equivalentes. Fue consecuencia natural de la actitud del pasado, así como una reacción natural contra ella, que estas escuelas despreciaran al principio el arte como objetivo parcial y pusieran el énfasis en el aspecto técnico. Era el efecto habitual de la ley del péndulo.

Bauhaus (ahora en Dessau) progresó constantemente en la equiparación de los dos factores y parece haber acertado con la solución de este difícil problema”. Ibid., p. 96-97.

⁹⁰ Cfr. Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, p. 174.

⁹¹ Cfr. Whitford, *La Bauhaus*, pp. 96-97.

Si bien la construcción representaba en el diagrama pedagógico de Bauhaus el núcleo principal de la enseñanza, en el que convergían el resto de las materias, según lo expuesto en el manifiesto fundacional bajo la sentencia de que “el objetivo final de toda actividad artística es la construcción”, la enseñanza de la arquitectura no primaría sobre los demás campos hasta 1927, con **Hannes Meyer** (1889-1954) como director de la sección de arquitectura y posteriormente de Bauhaus.⁹²

En el curso 1925-1926 el “Vorkurs” (“curso preliminar”), que pasaría a llamarse “estudio elemental”, es ampliado a un año y subdividido en la “enseñanza básica de taller” y en la “enseñanza básica de la forma”. La enseñanza principal que sigue a la elemental y que dura tres años quedaría reducida, en el campo de la enseñanza profesional, de siete a cinco talleres: madera, metal, color, tejido e impresión tipográfica y artística; se eliminan los talleres de arcilla, piedra y vidrio, es decir, aquellos en los que predomina un modo de producción puramente artesanal. La enseñanza profesional se completa con el estudio de la forma. A continuación de la enseñanza profesional estaría, concebida en tres semestres, la construcción. Con Meyer como director (1928-1930) se rompe ese entramado que se tejía entre la enseñanza artística –estudio de la forma– con la formación artesanal: arte y artesanía, así como industria, se desarrollan por separado. La enseñanza se orienta a la formación de arquitectos y el programa impartido apenas se diferencia del de las escuelas técnicas superiores.⁹³

Según Elaine S. Hochman, Meyer cuestionó abiertamente la inclusión de las disciplinas artísticas en el programa docente de Bauhaus. ¿Cómo podía facilitar la vida a los trabajadores o conseguir reducir el coste de fabricación de unas lámparas el trabajo de Kandinsky, Klee, Feininger, Schmit, Scheper o Schlemmer? Meyer no ocultaba su rechazo hacia estos maestros, incluso con un trato público desconsiderado: sus mofas hacia los artistas ya habían empezado con su primera visita a la institución en diciembre de 1926. La hostilidad de Meyer hacia el trabajo que se realizaba en el Vorkurs se hacia cada vez más insoportable. Meyer también justificaría su actitud diciendo que los obreros no podían entender lo que se hacía en este curso preliminar.⁹⁴

La apuesta de Meyer por la psicología y la sociología, como ciencias auxiliares y de referencia, era consecuencia de sus opiniones políticas. Para Meyer, que creía que todas las actividades humanas tenían implicaciones políticas, la política ocupaba un lugar destacado en el programa de Bauhaus. Whitford sostiene que la mayoría del personal de Bauhaus se sentía ajeno y traicionado con tales propuestas, hasta el extremo de que Albers, Klee, Kandinsky y

⁹² Cfr. Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, pp. 69-70.

⁹³ Cfr. Ibid., pp. 70-71.

⁹⁴ Cfr. Hochman, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2002, pp. 322-325.

Schlemmer se convencerían enseguida de que su presencia era incompatible con el nuevo rumbo que tomaba la escuela. Algunos maestros de Bauhaus, considerando que su situación era inaguantable, empezaron a abandonar la institución en 1928: después de Moholy-Nagy, se marcharon Marcel Breuer y Herbert Bayer. Cuando Schlemmer se marchó, en octubre de 1929, Meyer cerró el taller de teatro. En 1930 también se marcharían Klee y Feininger. Sólo se quedaron Kandinsky y Albers. En enero de 1930 Meyer, que hasta el momento había soportado de mala gana a los pintores, quiere eliminar a éstos de la docencia. Este mismo año Meyer se vio forzado a dimitir, y tanto él como los estudiantes comunistas fueron expulsados de la escuela.⁹⁵

En agosto de 1930 **Ludwig Mies van der Rohe** (1886-1969) sustituiría a Meyer. El dominio de la arquitectura sobre los talleres se hizo todavía más manifiesto cuando, en 1930, los talleres de muebles, metalistería y pintura mural se fusionaron en un departamento único de “diseño interior”. Klee se marchó poco después de la llegada de Mies, y Kandinsky continuaba, en 1932, discutiendo con Mies sobre la supresión de su curso. Los esfuerzos de Mies por restablecer la reputación de la escuela y liberarla de los tintes políticos fueron infructuosos. El 10 de agosto de 1933 Mies envió una circular a todos los estudiantes de Bauhaus anunciando que “en su última reunión, el consejo de profesores resolvió disolver la Bauhaus”.⁹⁶

Whitford afirma que Gropius había pensado en Kandinsky porque era un teórico que aportaría al análisis de los problemas artísticos un vasto conocimiento de disciplinas tan diversas como la jurisprudencia y la física.⁹⁷ Pensamos que el papel que pretendía Gropius que desempeñara Kandinsky en Bauhaus –así como personajes de la talla de Klee, Schlemmer, Albers, Moholy-Nagy, etc.– era de índole muy distinta. En este sentido, José García Navas señala que ninguno de los maestros de Bauhaus basaba su experiencia en ejercicios miméticos convencionales, es decir, su trabajo no se ceñía a una representación más o menos ficticia de una realidad del mundo exterior.

⁹⁵ Cfr. Whitford, *La Bauhaus*, pp. 190-191.

Schlemmer, en una carta dirigida a Otto Meyer en enero de 1928 decía: “La Bauhaus se dedicará fuertemente a la construcción y a la industria, a lo ingenieril-técnico. Los pintores continuamos siendo un mal necesario en su seno”. En septiembre de 1929, Schlemmer se dirige de nuevo a Otto Meyer en los siguientes términos: “Usted sabe que Hannes Meyer y un joven grupo a su alrededor rechazan las representaciones teatrales de la Bauhaus por intelectuales, formalistas y demasiado personalistas. Sabe también que éste fue uno de los motivos que me llevaron a cambiar de emplazamiento. Kandinsky me apoyaba y me defendía, al igual que Klee; ambos decían: después se darán cuenta en la Bauhaus de lo que ha sucedido. Kandinsky está claramente apesadumbrado por el fin de este teatro de la Bauhaus. (...) Kandinsky vio seguramente algunas cosas suyas en mi teatro, después de las representaciones me dio a conocer a través de su mujer, lo mucho que mi teatro coincidía con su línea”. Schlemmer, Oskar, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1^a edición, 1987, pp. 100 y 113.

⁹⁶ Cfr. Whitford, *La Bauhaus*, pp. 190-196.

⁹⁷ Cfr. Ibid., p. 96.

Bauhaus habría heredado, afirma García Navas, unas pautas constructivas cubistas según las cuales "lo dibujado o lo pintado sobre una superficie no era jamás estable, porque a lo sumo registraría el momento concreto de una actividad artística que encadenaba transformaciones que respondían a una lógica interior. (...) Lo que hizo posible Bauhaus fue la actitud de Gropius al consolidar un programa donde el inicio de la formación de los estudiantes recaía sobre personajes de la talla de Klee o Kandinsky. Tampoco Meyer pudo prescindir de ellos siendo director. Su formación como arquitecto está marcada por ejercicios planteados desde la base aludida".⁹⁸

Bauhaus entrañaría cambio, transformación. La visión que se tendría del cambio desde el exterior de esta escuela sería distinta a la de la realidad vivida desde dentro. En el diario personal de Oskar Schlemmer, en una anotación de febrero de 1929, leemos: "¡No es un "estilo Bauhaus", como se llama ya al vocablo obligado que los imitadores saben aprovechar tan estupendamente! El estilo Bauhaus que se ha deslizado ya incluso en la ropa interior de las señoritas; el estilo Bauhaus como "decoración moderna", como pasaporte que permite a lo de ayer tomar las formas "de hoy" a no importa qué precio, este estilo Bauhaus donde menos existe es en la misma Bauhaus. En ella la evolución es, debe y debería ser siempre anticipada hasta tal punto que los futuros sucesores sufran un "shock" de la sorpresa. ¡Forzosamente!"⁹⁹

Escritos de Kandinsky durante los años de Bauhaus

Kandinsky publicó varios artículos en el libro *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*.¹⁰⁰ Estos ensayos se titulan "Die Grundelemente der Form", "Farbkurs und Seminar" y "Über die abstrakte Bühnensynthese". Se trata de tres artículos bastante breves. En ellos Kandinsky manifiesta su sintonía con el ideal pedagógico de Bauhaus, es decir, la convergencia entre las escuelas de Artes y Oficios y las academias de Bellas Artes. Kandinsky, en los dos primeros, afirma que con la investigación científica de la forma y del color, desde los distintos puntos de vista de la ciencia –física y química, fisiología y psicología–, se favorecería la obtención de resultados satisfactorios para cubrir las necesidades prácticas de las personas. Kandinsky habla de análisis y síntesis como de dos métodos opuestos pero necesarios y complementarios. El método analítico, propio de la ciencia, estudiaría cada fenómeno por separado; el método sintético estudiaría las relaciones entre cada uno de los resultados obtenidos mediante el análisis de los fenómenos. Kandinsky opina

⁹⁸ García Navas, José, "Abstracción vital", *Documents de Projectes d'Arquitectura* (DPA), Publicació del Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2000, pp. 28-33.

⁹⁹ Schlemmer, *Escritos sobre arte...*, p. 107.

¹⁰⁰ Este libro fue editado por la *Staatliches Bauhaus in Weimar* y por Karl Nierendorf en Köln, y publicado por *Bauhaus-Verlag*, Weimar-München.

que "la labor que desarrolla la Bauhaus es una labor sintética". En su trabajo, Kandinsky recurre al método científico: los distintos aspectos bajo los cuales deben ser estudiadas las formas y el color necesitan de pruebas experimentales con técnicas y mediciones muy exactas.¹⁰¹

Aunque desarrolla muy escuetamente algunos temas, los expone a través de dualidades. Habla, por ejemplo, de que el problema de la forma se debe dividir en dos aspectos: la forma por excelencia y la forma por extensión. En cuanto al color, propone que debe ser estudiado según dos líneas de investigación. Kandinsky afirma que cada color o cada forma, como elementos individuales, deben estar subordinados a la construcción de una obra, es decir, a la composición. Este axioma también es válido para una composición escénica, pues los distintos elementos que en ella concurren –pintura, música y danza– deben estar subordinados a la totalidad de la obra.¹⁰² Kandinsky distingue una jerarquía entre los elementos que intervienen en una composición y entre las relaciones que se establecen entre ellos. La idea de finalidad subyace en estas afirmaciones. Todos y cada uno de los elementos depositados sobre un soporte tienen un único objetivo: construir una composición. Más adelante trataremos extensamente este aspecto.¹⁰³

En la revista *Kunstblatt* también aparecieron varios ensayos de Kandinsky. En el número 9 de septiembre de 1922, Paul Westheim, director de esta revista, publicó una entrevista que tituló "Ein neuer Naturalismus?", en la que cuestiona si el arte asistía a un nuevo naturalismo. Kandinsky, que entiende que la cuestión planteada es consecuencia de un cierto cansancio que el arte abstracto ha producido por su rápido desarrollo, sigue defendiendo el realismo verdadero que debe acabar al servicio de la abstracción, como anuncia en "Über die Formfrage" cuando afirmaba que "la gran abstracción" y el "gran realismo" eran dos polos que conducían "hacia una meta".

Por eso a la pregunta: "¿Debe considerarse a partir de hoy el arte abstracto como el único posible?", responderé sin vacilar un segundo *no*.

Sin embargo, no debemos olvidar nunca que los caminos en apariencia opuestos convergen hacia *un único* objetivo. Y que el realismo que se anuncia –y respecto al cual el naturalismo hoy sometido a discusión

¹⁰¹ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 63-76. "También a estas pruebas se aplica el método analítico y el método sintético: descomposición funcional de las formas existentes y recomposición controlada y eficaz de sus elementos".

¹⁰² Cfr. *Ibid.*

¹⁰³ En "Farbkurs und seminar", al afirmar que el color no puede existir sin la forma, Kandinsky distingue tres cuestiones que hay que considerar en la construcción de una composición: "1. Combinación orgánica del color aislado con su correspondiente forma primaria: *elementos pictóricos*; 2. Estructura funcional del color y de la forma: *construcción* de la forma plena; 3. Combinación subordinada de los dos elementos en el sentido de la *composición* de la obra". *Ibid.*, p. 69.

constituye quizá una etapa- es llamado, atendiendo al objetivo final, a allanar el camino del arte abstracto.¹⁰⁴

Las expresiones “*un único objetivo*” y “*objetivo final*” nos sugieren, de nuevo, que la noción de finalidad está presente en el trabajo de Kandinsky. Ese único objetivo hacia el cual convergen el realismo y el arte abstracto es, como veremos, su adecuación a las necesidades del espíritu humano. ¿Se ajusta la concepción kandinskyana de finalidad a la idea que de ella tenía Bergson? Ambas manifestaciones, realismo y abstracción, son tendencias que proceden por división y de entre las cuales será la segunda, según Kandinsky, la que evolucionará más, pues se adapta mejor a los requerimientos del espíritu humano.

En 1923 Kandinsky contribuyó con un artículo, “*Gestern, heute, morgen*”, a una publicación de Westheim titulada *Künstler Bekenntnisse* (Propyläen Verlag, Berlin, 1925). Kandinsky se representa la evolución como parejas de movimientos o de direcciones antitéticas que confluyen hacia un único objetivo. Este objetivo, también en lo que se refiere al arte, es de síntesis, una vez superado el período analítico.¹⁰⁵ Estos movimientos opuestos de los que habla Kandinsky –el movimiento espiritual se opone al movimiento materialista- nos recuerdan la representación que, de una manera general, hacía Bergson de las relaciones entre la materia y la vida: dos movimientos de sentido inverso. Bergson afirmaba que nosotros mismos percibimos la degradación de lo espiritual en material, pues a medida que la conciencia deja de intervenir en la acción, se instala en ella el automatismo: lo físico era lo psíquico invertido.

“*Abstrakte Kunst*” es un artículo que se publicó en 1925, en el número 17 de *Der Cicerone*. Este ensayo se acompañaba de diez reproducciones de trabajos realizados entre 1913 y 1924, así como de un grabado en madera. Kandinsky habla de un proceso de transformación –lento y sólo observable en casos aislados- de lo material hacia lo espiritual. Lo espiritual no sustituye a lo material, sino que pasa a ser el elemento primordial: el contenido debe reemplazar progresivamente lo puramente formal. Trata, además del problema del contenido y la forma, de lo analítico y lo sintético, del *gegenständliche Kunst* y del *gegenstandslose Kunst*, y de la finalidad. Traza, también en este escrito, un breve esquema de la evolución del arte desde sus orígenes hasta lo que llama “el último período del desarrollo de la pintura postimpresionista”, afirmando que “actualmente nos encontramos en los inicios del tercer período del arte, al que podemos llamar, por convención, *período abstracto*”. Y aunque hay desviaciones que acaban en “callejones sin salida”, triunfará aquella vía en la que “el arte y la ciencia se alejarán de la

¹⁰⁴ Sers (ed.), *Vasili Kandinsky. La gramática de la creación...*, pp. 64-65.

¹⁰⁵ Cfr. Ibid., pp. 79-80.

especialización unilateral” y “recuperarán la *unidad* de sus fuerzas internas bajo la diversidad de las apariencias exteriores”.¹⁰⁶ Bergson sostenía que esa unidad o síntesis era posible gracias a una intuición que sólo podía darse en un espíritu que se colocara en el mismo devenir; la evolución procedía siempre por división, nunca por asociación. La separación bergsoniana entre la realidad fundamental de las cosas y las formas que nuestra mente percibe, ¿es equiparable a la distinción que hace Kandinsky entre lo exterior y lo interior, entre la forma y el contenido, entre lo objetivo y lo no objetivo, lo figurativo y lo no figurativo? O, por el contrario, ¿ve Kandinsky en el proceso evolutivo del arte grados sucesivos de una misma tendencia que se desarrolla?

En “Tanzkurven”, un artículo publicado en 1926 en la revista *Kunstblatt*, Kandinsky analiza los movimientos de la bailarina Gret Palucca. Kandinsky, a partir de unas fotografías tomadas durante la actuación de esta bailarina, realiza unos dibujos esquemáticos de unos momentos estables que se fijan en instantáneas. Pero la suma de estas instantáneas no nos reproducen la riqueza de una realidad cambiante que sólo sería apreciable, según Kandinsky, mediante la técnica del ralentí. Habla de una forma sencilla y grande a la cual se subordina incluso la “materia muerta”.¹⁰⁷

Kandinsky escribió en 1926 “Der Wert des Theoretischen Unterrichts in der Malerei” para el número 1 de la revista *Bauhaus*, editada en Dessau por Walter Gropius y Ladislaus Moholy-Nagy. También en su reflexión sobre los posibles métodos de enseñanza de la pintura, lo primero que hace Kandinsky es dividir estos métodos en dos grandes grupos. Y aunque reflexiona sobre aspectos pedagógicos, afirma que en la pintura hay finalidad, porque los elementos formales que debe aprender a manejar el alumno no operan sin direcciones.¹⁰⁸

Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente

Sabemos que *Punkt und Linie zu Fläche* tiene su origen a principios de la Gran Guerra, en Goldbach, a orillas del lago Constanza. Kandinsky partió de

¹⁰⁶ Cfr. Ibid., pp. 85-92.

¹⁰⁷ Cfr. Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 79-81.

Gret Palucca, inspirada en Mary Wiegmann, había creado una forma de danza innovadora, en cuanto al completo dominio acrobático de la expresión corporal y al efecto espacial intencionado de una sola figura en el escenario. Gret Palucca, a lo largo de la década de 1920, bailó en varias ocasiones en el escenario de Bauhaus.

¹⁰⁸ Cfr. Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 83-88. Refiriéndose al trabajo que deben realizar los alumnos de Bauhaus afirma: “Esta sencilla afirmación no es despreciable: Los medios son determinados por el fin y, así, el fin es comprendido a través de los medios”. Cfr. Ibid., p. 86.

München en abril 1914 y estuvo en Suiza hasta regresar a Rusia en diciembre de este mismo año. La primera indicación que hace Kandinsky en el prólogo es

que las ideas desarrolladas en este libro constituyen una continuación orgánica de mi trabajo anterior, *Über das Geistige in der Kunst*. Debo por tanto avanzar en la línea ya trazada.¹⁰⁹

Este libro se divide en tres capítulos que corresponden a los tres elementos formales del título –*Punto y línea sobre el plano*–, precedidos de un breve prólogo y de una introducción. En el prólogo aparecen dos fechas: Weimar 1923 y Dessau 1926. En un apéndice final Kandinsky coloca 25 ilustraciones. Se trata de dibujos a tinta algunos de los cuales fueron realizados para esta publicación; los tres últimos son esquemas o dibujos previos que ya habían sido utilizados para pinturas. Unas anotaciones a modo de epígrafes en el margen exterior nos introducen, a lo largo de todo el libro, al tema que seguidamente desarrolla.

En la introducción Kandinsky presenta un método de trabajo. Un método científico de “análisis microscópico”:

El proceso ideal de toda investigación consiste:

- a) en el minucioso examen de cada fenómeno por separado,
- b) en la oposición de los fenómenos entre sí: interacción y comparación; y
- c) en las conclusiones generales deducibles de las dos etapas anteriores.

(...) El examen deberá ser fatigosamente claro y avanzar minuciosamente. Ni la más pequeña alteración, propiedades y efectos de cada elemento debe escapar a la mirada atenta.¹¹⁰

Algunos de estos párrafos nos recuerdan esa advertencia bergsoniana de cómo debíamos analizar la realidad que se nos presentaba a la experiencia, pues de lo contrario no distinguiríamos entre diferencias de naturaleza y diferencias de grado. El método de Bergson nos permitía situarnos en el devenir y apreciar que la realidad es movimiento, constante transformación. Kandinsky nos propone algo similar respecto a la obra de arte: penetrar en

¹⁰⁹ Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona-Buenos Aires, 1996, p. 13. Editado por primera vez por Walter Gropius y László Moholy-Nagy y publicado en 1926 por la editorial Albert Langen de München, como volumen núm. 9 de la colección “Bauhausbücher”, con el título *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Se reeditó en 1928. En 1947 apareció, traducido por Hilla von Rebay, como publicación del Museum of Non-Objective Painting, de Nueva York, bajo el título *Point and Line to Plane*. En adelante citaremos este libro por las iniciales PL.

¹¹⁰ Ibid., p. 19.

ella para evitar que nuestras percepciones queden restringidas a una visión parcial, a estímulos temporales. ¿Cómo alcanzar esta realidad? Kandinsky afirma que el análisis de los elementos formales y de las fuerzas que éstos vierten sobre la superficie de trabajo y sobre el resto de formas es el puente que nos permite acceder a ese mundo interior.¹¹¹ Y desde el interior de la obra de arte comprendemos que esas “grandes vivencias” son captadas por nuestros sentidos como “mínimas commociones”.¹¹² Pero el análisis es el método propio de las ciencias positivas; para reflexionar cómo se producen los cambios, hay que acudir a la filosofía, pues es el campo en el que se da la posibilidad de formular leyes con respecto al desarrollo humano en general.¹¹³

La pintura y las otras artes evolucionan, de la misma manera que evoluciona la ciencia y la técnica. Esta premisa, como en muchos de sus escritos, también se refleja en *Punkt und Linie*.¹¹⁴ El punto, la línea y el plano reciben aquí la calificación de elementos primarios porque son considerados ancestros comunes de todas las demás formas. Pero aquello que realmente interesa a Kandinsky es cómo se modifican las formas y cómo éstas quedan fijadas en una composición. Los elementos formales que quedan depositados sobre una superficie son la cristalización de un movimiento. Las relaciones que se producen entre las formas están sometidas a tensiones. ¿Es posible estructurar una gramática que adapte sus signos a una realidad cambiante, cuando esos signos –las formas– no son más que un recorte, una instantánea, del perpetuo devenir?

¹¹¹ “La calle puede ser observada a través del cristal de una ventana, de modo que sus ruidos nos lleguen amortiguados, los movimientos se vuelvan fantasmales y toda ella, pese a la transparencia del vidrio rígido y frío, aparezca como un ser latente, “del otro lado”.

O se puede abrir la puerta: se sale del aislamiento, se profundiza en el “ser-de-afuera”, se toma parte y sus pulsaciones son vividas con sentido pleno. En su permanente cambio, los tonos y las velocidades de los ruidos envuelven al hombre, ascienden vertiginosamente y caen de pronto paralizados. Los movimientos también lo envuelven en un juego de rayas y líneas verticales y horizontales que, por el movimiento mismo, tienden hacia diversas direcciones –manchas cromáticas que se unen y separan en tonalidades ya graves, ya agudas.

Del mismo modo, la obra de arte se refleja en la superficie de la conciencia. Pero permanece más allá de la superficie y, una vez terminado el estímulo, desaparece sin dejar rastros. También aquí hay un cierto cristal transparente, pero rígido, fijo, que hace imposible la relación directa. También aquí existe la posibilidad de penetrar en la obra, participar en ella y vivir sus pulsaciones con sentido pleno”. Ibid., pp. 15-16.

Un poco más adelante, con relación a los objetivos del libro, Kandinsky afirma: “Este libro sólo intenta, aparte del somero análisis de los dos elementos formales primarios, establecer un plan de trabajo científico mostrando líneas directrices de la ciencia artística en general”. Ibid., p. 31.

¹¹² Cfr. Ibid., p. 22.

¹¹³ Cfr. Ibid., p. 17.

¹¹⁴ La bibliografía referenciada por Kandinsky en la Introducción presupone el cambio: *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, de Ernst Berger; *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Alterum bis zur Neuzeit*, de Alexander Eibner; y *De Delacroix au Néo-Impressionnisme*, de P. Signac. Cfr. PL, p. 17.

En este escrito, Kandinsky establece el esquema de la diferenciación de los elementos formales y de los colores. Las leyes que enuncia sobre el comportamiento de las formas en una composición nos revelan cómo ha sido la evolución y sus tendencias actuales. Estos criterios de diferenciación, afirma, son paralelos a los de los seres vivos.¹¹⁵ Vemos cómo las líneas divergentes de las formas y de los colores obtenidos en esta división coinciden y se superponen: Kandinsky establece estrechas correspondencias entre ellas. A partir de un origen común, como sucede con los seres vivos, es posible obtener una infinitud de formas. La unidad, el punto, se actualizaría siguiendo líneas divergentes que se dividen en distintas direcciones. El movimiento –tensión y dirección– es la causa de la diferenciación de las formas. El movimiento del punto engendra la línea; la diversidad de líneas dependerá del número de fuerzas y de sus combinaciones, que, según Kandinsky, pueden reducirse a dos; la recta es la forma más simple de la infinita posibilidad del movimiento... Y así sucesivamente, siempre siguiendo líneas divergentes, llegaríamos a las formas más complejas.¹¹⁶ Además, estas vías se dividen porque no pueden evolucionar en la misma dirección: aparecen parejas de elementos antagónicos, o dicho de otra manera, elementos cuyos caracteres son complementarios entre sí. La recta y la curva son líneas antagónicas: mientras la primera es, según Kandinsky, una completa negación del plano, la curva contendría en sí un germen del plano.¹¹⁷ Siguiendo las líneas de diferenciación de este esquema obtenemos formas –actualizaciones– cada vez más complejas en las que intervienen un mayor número de tensiones.

Las ciencias y especialmente el mundo de los seres vivos serán, para Kandinsky, una referencia a la que acudirá frecuentemente para ejemplificar las interacciones que se producen cuando estos elementos formales depositan sobre el plano las tensiones que llevan almacenadas.¹¹⁸ Las leyes que debe seguir el trabajo de Kandinsky para hacer compatibles el conjunto de fuerzas que hay sobre una superficie pictórica, ¿son similares a los principios que rigen la vida de los seres vivos?, ¿qué quiere decir Kandinsky cuando afirma que el trabajo pictórico no debe atenerse a un proceso evolutivo a partir de un principio único?, ¿corresponden las formas de una composición a un nivel de actualización, o son el reflejo de un proceso de evolución lineal? Además,

¹¹⁵ Cfr. PL, p. 108.

¹¹⁶ Aunque la mayoría de las veces esta división se realiza en dos direcciones –“el punto no recibirá uno sino varios impulsos, que por simplificación no provienen sino de dos fuerzas que se alternan”; “(...) el innumerable conjunto de líneas poligonales se modifica según dos direcciones”, “la recta y la curva constituyen el par de líneas fundamentalmente antagónicas”...– en el esquema que nos propone Kandinsky pueden presentarse más de dos variantes. Afirma, por ejemplo, que hay tres tipos de rectas: la horizontal, la vertical y la diagonal. Cfr. PL, pp. 50-51.

¹¹⁷ Cfr. Ibid., p. 72.

¹¹⁸ “Las tensiones inherentes de los elementos son fuerzas estáticas que esperan encuentros que les permitirán tornarse activas = dinámicas”. Sers, Philippe (ed.), *Wassily Kandinsky. Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 178. En adelante citaremos este libro por las iniciales CB.

una composición no es un conjunto de puros actuales, sino que todas las formas están organizadas y coordinadas entre sí en vistas a resolver un problema planteado. Aparece de nuevo la idea de finalidad.

Otros escritos de los años de Bauhaus

En 1927, en el nº 1/I de la revista internacional *Iro* que se publica en Amsterdam, aparece un artículo de Kandinsky titulado "Und. Einiges über synthetische Kunst". Este escrito se sitúa en el momento en que Meyer empieza a cuestionar el trabajo de los artistas en Bauhaus. Kandinsky defiende su papel como docente y recuerda el ideario fundacional de esta escuela. El progreso, afirma, procede por especialización en el trabajo; y toda especialización supone una elección, una división y una separación. El progreso implica cambios, y éstos pueden darse de modo imperceptible o mediante "repentinhas explosiones". Kandinsky sostiene que hay algo que hace que esa elección no suponga una controversia irreconciliable entre ambas partes; en esa división hay un orden, y la causa de este orden –"Und"– debemos encontrarla en ese nuevo valor interno que llama "contenido" en contraposición con lo externo o "forma". Este orden también es reconocible entre dos ámbitos entre los cuales parece que no existe ni la más mínima afinidad: materia y vida. En aquello que concierne al arte, esta especialización o división puede dar como resultado una total separación entre sus distintas manifestaciones –arquitectura, escultura, pintura, danza, etc.–, o una compatibilidad o complementariedad. Esto último es posible si hay una finalidad común, aquello que Kandinsky llama *innere Notwendigkeit*. La oración era aquella finalidad que, según Kandinsky, hacía que arquitectura, poesía, música, pintura y danza sirvieran por igual en la antigua Iglesia rusa. Kandinsky acaba afirmando que el ordenamiento o síntesis que postula en este escrito alcanzará todos los terrenos de la evolución humana; esto es posible porque las raíces de los fenómenos individuales confluyen en una raíz general.¹¹⁹ ¿Se vuelve contradictorio el discurso de Kandinsky al reconocer que la evolución opera por disociación y especialización a la vez que postula que debe llegar un estado de síntesis en el que se hagan compatibles entre sí las distintas especializaciones?

"Analyse des éléments premiers de la peinture" es un texto que se publicó en 1928 en *Cahiers de Belgique*. En este artículo Kandinsky sostiene que en el arte no son incompatibles la intuición con la reflexión, la "invención" con la "actividad del cerebro". Afirma que cualquier experiencia artística conlleva una teoría. Construir un dibujo, es decir, definir un vocabulario y unas leyes gramaticales –que incluso afirma que puede llegar a ser una teoría científica– facilitaría la creación y realización de una obra de arte. Kandinsky concluye, al

¹¹⁹ Cfr. Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 91-99.

igual que en *Punkt und Linie* –libro del cual toma los dibujos y esquemas que incluye en este artículo– que existe una relación íntima entre arte y naturaleza: ambos trabajan con sus propios medios y se desarrollan sobre la base de unas leyes de la composición cuya raíz es la misma.¹²⁰

“Modeste Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung” es un ensayo publicado en el número de agosto de 1930 de la revista *Das Kunstblatt*. Kandinsky habla sobre el reto que supuso la representación, el 4 de abril de 1928, en el Friedrich-Theater, en Dessau, de la obra *Bilder einer Ausstellung*, de Modeste Mussorgsky. Kandinsky se había encargado de la puesta en escena y de la escenografía. Kandinsky realizó dieciséis cuadros que representan las impresiones que Mussorgsky tuvo en una exposición de pintura y que reflejó a través de la música que compuso con ocasión de estas vivencias¹²¹

En el número 2/3 de 1928 de la revista *Bauhaus*, Kandinsky publica un artículo titulado “Kunstpädagogik”. Al igual que en “Analyse der primären Elemente der Malerei”, este escrito tiene un tono de defensa del trabajo de los artistas en Bauhaus: el arte es una materia sujeta a la especialización científica; no debe quedar restringida únicamente a la intuición. Afirma que “el trabajo del artista es regular y útil”. Las propuestas pedagógicas que hace aquí Kandinsky nos remiten al método bergsoniano y a los dos tipos de multiplicidad que nos revelaba la descomposición de un mixto.¹²²

“Die kahle Wand” se publicó el 1 de abril de 1929 en *Kunstnarr*, revista editada por Ernst Kállai. En un tono irónico y jocoso, Kandinsky revindica de nuevo el papel de los pintores en Bauhaus. En el trasfondo de este ensayo está la cuestión de la necesidad y de la finalidad de la pintura.¹²³

Christian Zervos publica en *Cahiers d’Art* el ensayo de Kandinsky titulado “Réflexions sur l’Art Abstrait”. En 1930, esta editorial parisina había publicado una monografía de Will Grohmann sobre Kandinsky. En este texto, Kandinsky arremete contra quienes afirman que la pintura abstracta “es un callejón sin salida”. Kandinsky también se defendía de las conclusiones de una encuesta sobre el arte abstracto que esta revista había realizado. Bergson utilizaba esta expresión para describir aquellas vías evolutivas en las cuales la vida no había tenido éxito. En este texto está todavía presente esa justificación del arte como trabajo intelectual que lo equipararía al resto de materias que se impartían en Bauhaus. Una obra de arte “viva”, afirma Kandinsky, es siempre consecuencia del trabajo intelectual y del elemento intuitivo.¹²⁴

¹²⁰ Cfr. Ibid., pp. 101-107.

¹²¹ Cfr. Ibid., pp. 109-111.

¹²² Cfr. Ibid., pp. 113-116.

¹²³ Cfr. Ibid., pp. 119-122.

¹²⁴ Cfr. Ibid., pp. 133-139.

Cours du Bauhaus

*Cours du Bauhaus*¹²⁵ es una recopilación de apuntes manuscritos y mecanografiados de Kandinsky que, la mayoría de ellos, carecen de una continuidad temporal y no están ordenados temáticamente. Son guiones o esquemas con las cuales preparaba y organizaba las clases; a veces son resúmenes, *a posteriori*, de los debates mantenidos con los alumnos sobre diversos aspectos de la actualidad cultural o sobre los ejercicios propuestos en la anterior clase.¹²⁶

Las ideas que aparecen en estas anotaciones se repiten con frecuencia; a veces el autor usa las mismas expresiones en anotaciones distintas. Llama la atención la diversidad de temas sobre los que diserta y de los cuales extrae consecuencias prácticas para los ejercicios que propone a sus alumnos. En

¹²⁵ Según Wick, *Cours du Bauhaus* fue traducido al francés por los antiguos alumnos de Bauhaus Suzanne Markos-Ney y Jean Leppien a partir de los apuntes de Kandinsky y publicados por primera vez en 1978. Wick aporta una carta de Jean Leppien de fecha 14 de noviembre de 1980 en la que le comunica lo siguiente sobre el comienzo de la edición de este libro: "(...) Yo he conservado en las hojas del manuscrito el orden en el que estaban numeradas (presumiblemente por el propio Kandinsky). En el manuscrito no existe una continuidad temporal o temática, tanto más cuanto que Kandinsky sin duda nunca pensó en la publicación de sus apuntes de los cursos. No se efectuaron ni supresiones ni añadidos, y ante todo hemos huido de poner en un lenguaje más claro formulaciones o frases defectuosas o incompletas, lo cual habría supuesto una falsificación". Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, pp. 175 y 201 (notas).

Suzanne Markos-Ney afirma: "Los manuscritos de las clases, que hace poco he traducido al francés junto con un señor llamado Jean Leppien, demuestran que Kandinsky organizaba sus clases siguiendo métodos y reglas concretas. A través de los años no cambió este esquema. Hay datos de cada una de las frases: "Dicho la primera vez en 1926" y "la última tarde del semestre de 1931", etc., pero en realidad siempre es el mismo curso. Aquello que Kandinsky anotaba en estas libretas de las clases, que abarcan los años 1926 a 1931, no está muy claro, tiene muchas abreviaturas y es lo menos parecido a un catálogo. Aquel que no haya asistido a las clases de Kandinsky, que desconozca su letra y no hable muy bien el alemán, nunca podrá entender estos textos. Dudo que las clases de Kandinsky pudieran ayudar a la juventud actual. Nosotros nos adaptamos a este método de enseñanza. El libro no es un curso de pintura. Con estos textos, el mundo parece distinto. En la Bauhaus aprendimos a olvidarlo todo". Kandinsky, Nina, *Kandinsky y yo*, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990, p. 126.

¹²⁶ El Getty Research Institute for the History of Art and Humanities conserva, en calidad de depositario, las anotaciones de Kandinsky. Isabella Zuralsky realizó, en el año 2001, un *finding aid* de esta documentación. Entre el material descrito se encuentran 190 ítems de anotaciones mecanografiadas y de notas manuscritas –en lengua alemana– que servirían para redactar *Cours du Bauhaus*. Estas notas fueron usadas por Kandinsky para impartir sus clases en Bauhaus entre los años 1925 y 1933 –es decir, durante los años que esta escuela estuvo en Dessau y en Berlin–, y corresponden a los semestres I, II y IV. Estos ítems están archivados según la paginación que en ellos se encuentra, aunque esta numeración probablemente no sea de Kandinsky. Se trata, principalmente, de anotaciones para los cursos de "Abstrakte Formelemente" y de "Grundlehre"; también hay algunas notas relacionadas con el curso de "Freie Malklasse". Varias de estas anotaciones están ilustradas con dibujos y diagramas, e incluyen descripciones de ejercicios y evaluaciones críticas, por los mismos alumnos, de los trabajos realizados. La mayoría de las notas no están fechadas; algunas tienen la fecha de la conferencia o de las clases en que fueron utilizadas. La frecuente presencia de varias fechas añadidas a lápiz indica que Kandinsky utilizaría en diversas ocasiones la misma nota.

estos escritos, Kandinsky habla de conceptos relacionados con las ciencias experimentales o con la técnica: trata de botánica, de zoología y de mineralogía; de química, de física y de astronomía; pone ejemplos de la más avanzada tecnología –la aeronáutica–; etc. También debate con sus alumnos sobre sociología, antropología, filosofía e historia del arte; cita las diferentes experiencias artísticas del momento, y los ensayos más recientes en el campo de la psicología.¹²⁷

Kandinsky manejaría una amplia y variada biblioteca; en las anotaciones encontramos muchas referencias bibliográficas. En algunos casos cita la publicación de la que extrae los datos que utiliza en clase: menciona varias veces los estudios sobre el color de Ostwald;¹²⁸ los trabajos de óptica de Helmholtz;¹²⁹ cómo el esquema gráfico procedente del arte es usado por Auerbach en la física;¹³⁰ las clasificaciones de los rayos según las longitudes de onda de M. Luckisch;¹³¹ los contrastes y las armonías entre los colores de Siegfried Zerndt;¹³² etc.

Kandinsky pretendía que sus alumnos desarrollaran unas pautas de trabajo basadas en una investigación sobre esa capacidad sui generis que tienen los elementos formales de transformarse, es decir, de activar las fuerzas que llevan almacenadas cuando entran en contacto entre sí. Debían experimentar con las leyes que rigen lo psicológico en el hombre, pues las transformaciones que se operan en las formas de una composición deben adaptarse al yo interior, responder a esa necesidad interior kandinskyana. Es en nuestra experiencia psicológica donde la duración bergsoniana se presenta como una sucesión: un estado de ánimo se penetra con el siguiente, una sensación –táctil, visual o sonora– sucede a otra, nos resulta difícil aislar recuerdos o medir la intensidad de una emoción... Los estudiantes tendrían que equilibrar

¹²⁷ La historia de la psicología en Alemania está estrechamente unida a la Universidad de Leipzig. Es una tradición que empieza a finales del siglo XVII y principios del XVIII con Leibniz, Thomasius y Wolff. En 1879 Wilhelm Wundt funda el *Institutes für experimentalle Psychologie*. Algunos de sus principales colaboradores son August Kirschmann, Felix Krüger, Otto Klemm, etc. Kandinsky cita en diversas ocasiones sus estudios. Los distintos volúmenes de la colección *Neue Psychologische Studien* son la fuente de la cual extrae una serie de experimentos cuyos resultados son también aplicables a los ejercicios que propone a sus alumnos de Bauhaus. Cfr. CB, pp. 35, 36 y 62.

¹²⁸ *Die Harminie der Farben*, 3^a edición, Leipzig, 1921. Cfr. CB, p. 30. Wilhelm Ostwald (1853-1932) recibió el Premio Nobel de Química en 1909, por sus trabajos sobre catalizadores, equilibrios químicos y velocidades de reacción. Estos trabajos aparecen mencionados en un artículo sobre la alimentación de las plantas en *Die Kultur der Gegenwart*. Cfr. K d G, *Botanischer Teil*, T. III, Abt. IV/3, op. cit., pp. 11-125.

Kandinsky se apoya en la teoría de las formas y de los colores de Ostwald haciendo referencia a una conferencia que impartió en Bauhaus. Cfr. CB, p. 175.

¹²⁹ *L'optique et la peinture*, pág. 234, fig. 59, 5^a edición, París, 1902. Cfr. Ibid., p. 30.

¹³⁰ Cfr. Ibid., p. 40.

¹³¹ *Licht + Arbeit*. Ed. Julius Springer, Berlin, 1926. Cfr. Ibid., p. 49.

¹³² *El desarrollo de la sensibilidad a los colores y su expresión*, en *Der Pelikan*, nº 26, 1927. Cfr. Ibid., p. 61.

una composición con el peso preciso de las formas o los colores, descubrir los lugares estratégicos, delimitar el ámbito de actuación de un elemento o fijar otros sobre la superficie, etc. Quedaba descartado recurrir a formas ya dadas en las cuales fuese imposible insertar nuestra acción.

Nos fijaremos en una de las anotaciones en la cual Kandinsky se remite a un artículo de *Die Kultur der Gegewart*. En este artículo el autor habla de la finalidad en la evolución. Entre la bibliografía utilizada por su redactor figura *L'Évolution créatrice*. En la anotación de Kandinsky aparecen tres nombres: Driesch, Aristóteles y Bergson. Es, como ya hemos dicho, la única ocasión en que Bergson aparece citado en un escrito de Kandinsky.

Los años de Paris, 1933-1944

Ante el cariz que estaban tomando los acontecimientos en Alemania después del acceso de Hitler a la Cancillería –el incendio del Reichstag en Berlin y el cierre definitivo de Bauhaus el 11 de abril de 1933 por orden de Goering–, Kandinsky se siente amenazado y decide exiliarse temporalmente. Escogió Paris. Su deseo no era el de afincarse en la capital francesa, sino el de regresar a Alemania tan pronto se hubiese recuperado la calma. Pero lo que se preveía que fuese un exilio temporal –Kandinsky conservó el pasaporte alemán hasta 1938– terminó con la obtención de la nacionalidad francesa en 1939. Kandinsky se quedaría en Neuilly-sur-Seine hasta su muerte, el 13 de diciembre de 1944.¹³³

Paris no era una ciudad desconocida para Kandinsky: en 1889, siendo todavía estudiante en la Universidad de Moskva, viajó a Paris y visitó la Exposición Universal. En 1892 realizó su segundo viaje a Paris. En 1904 expone por primera vez en el *Salon d'Automne* de Paris –expondrá anualmente hasta 1910– del que será miembro societario, permaneciendo en esta ciudad desde el 27 de noviembre hasta el 2 de diciembre. En 1905 expone en el *Salon des Indépendants* –volvería a exponer en este salón en 1908–. En mayo de 1906 se instala en Paris y en junio en Sèvres donde pasa un año. En 1909 la revista *Les Tendances Nouvelles*, órgano oficial de la *Union Internationale des Beaux-Arts, des Lettres, des Sciences et de l'Industrie* publicó "Xylographies", un álbum de grabados en madera.

Poco antes del traslado a Paris, Kandinsky había expuesto en 1929 acuarelas y gouaches en la Galerie Zak, en marzo de 1930 la Galerie de France había organizado una exhibición de pequeños cuadros, y este mismo año había

¹³³ En 1935 Kandinsky rechaza una invitación como profesor visitante en Black Mountain College, donde impartían clases Josef y Annie Albers, y en 1941 rechazaría las proposiciones de Varian Fry de emigrar a Estados Unidos.

participado en la exposición del grupo Cercle et Carré. En 1931 *Cahiers d'Art* publicó un ensayo titulado "Réflexions sur l'art abstrait". Pero cuando Kandinsky llegó a la capital francesa, no había mucho interés por los artistas extranjeros. Kupka, Mondrian, Vantongerloo, Robert y Sonia Delaunay, Van Doesburg –en 1930 publicó el manifiesto *Art concret-* y Arp llevaban años instalados en París. Michel Seuphor editaba *Cercle et Carré* y se estaba constituyendo la asociación internacional Abstraction-Création. Fue en América del Norte y en Suiza donde Kandinsky encontró quienes le aseguraran su sustento diario. Hilla Rebay, Galka Scheyer, Karl Nierendorff y Neuman compraban regularmente sus telas. La Kunsthalle de Berne organizó una vasta retrospectiva de su obra en 1937, pero París siguió ignorando a Kandinsky.¹³⁴

Cahiers d'Art organiza en mayo de 1934 la primera exposición parisina de Kandinsky bajo el título de "Kandinsky, peintures de toutes les époques, aquarelles et dessins". Esta exposición venía precedida de un artículo de Christian Zervos publicado en el número 5-8 de este año de la revista *Cahiers d'Art*. En la segunda exposición, inaugurada el 21 de junio de 1935, Kandinsky presentó diez nuevas telas, veinticinco gouaches y acuarelas, y veintiocho dibujos realizados entre 1910 y 1934. La relación de Kandinsky con los Zervos se interrumpe en el verano de 1937, durante la preparación de la exposición "Origines et développement de l'art international indépendant" concebida por Zervos. En ella debían participar pintores cubistas y abstractos que habían sido rechazados en otra exposición internacional organizada en el Petit Palais. Zervos renunció a organizar esta exposición paralela cuando los cubistas fueron aceptados en la exposición internacional y él se había reconciliado con los organizadores de ésta. Zervos se expresó con duras palabras al referirse a Kandinsky en su *Historie de l'art contemporain*. Durante los años de la guerra, cesada la enemistad, pintor y marchante restablecieron las relaciones. El último reportaje fotográfico encargado por Kandinsky a Marc Vaux en 1943 estaba destinado a *Cahiers d'Art*.

A partir de diciembre de 1936 Kandinsky confía regularmente sus pinturas y dibujos a Jeanne Bucher. San Lazzaro, en el número de marzo de 1939 de *XX^{ème} Siècle*, publica un artículo sobre el trabajo de esta mujer, a la vez que destaca la obra de Kandinsky.¹³⁵ Kandinsky expone en la pequeña galería de

¹³⁴ Kandinsky expuso en 1933 en London y Hollywood, en 1934 en Milano, en 1935 en Lucerna, en 1936 y 1938 en London y New York. En 1938 la Guggenheim Jeune Gallery le dedica una exposición individual en London; el prólogo del catálogo de la exposición fue escrito por André Breton. Este mismo año, participó en la exposición londinense "Twentieth Thentury German Art, Banned Artists at the New Burlington Galleries" gracias a la insistencia de Peggy Guggenheim, aunque rechazara las intenciones de esta exposición. Kandinsky protestaría contra lo que pensó que era una utilización política de su obra, pues los artistas que allí exponían lo hacían en razón de su también presencia en la "Entartete Kunst" de 1937. En 1942 tendría lugar una exposición retrospectiva en la Nierendorf Gallery de New York.

¹³⁵ El artículo se titulaba "Les malheurs de Sophie, marchande de tableaux".

Bucher cuatro veces: en diciembre de 1936, en julio de 1939, en julio de 1942 y en enero de 1944, a escondidas de la ocupación nazi. Durante la exposición del 1936, conocería al director del Musée du Jeu de Paume, André Dezarrois, a quien le planteó organizar la exposición "Origines et Développement de l'Art International Indépendant". A principios de agosto de 1937 tuvo lugar la apertura de esta exposición. En 1939 participa en la exposición "Réalités nouvelles" en la Galerie Charpentier. Del 7 de noviembre al 7 de diciembre de 1944 tendría lugar, en la Galerie L'Esquisse, la última exposición dedicada a Kandinsky.¹³⁶

Escritos de los años de París

La mayoría de los escritos de Kandinsky de estos años son artículos breves que se publican en revistas o catálogos de exposiciones. En 1935 escribe un texto para el catálogo de la exposición "Thèse, antithèse, synthèse" en el Kunstmuseum de Lucerna. En muy pocas palabras, Kandinsky sostiene que las leyes del arte sirven para analizar una obra, es decir, para saber el camino recorrido hasta ella. Pero la yuxtaposición de todas las partes no puede dar una obra de arte, de la misma manera que con los datos anatómicos de un ser vivo no se puede reconstruir ese ser vivo.¹³⁷

"L'art d'aujourd'hui est plus vivant que jamais" es un artículo que fue publicado en 1935 en *Cahiers d'Art*, como respuesta a una encuesta de su editor Christian Zervos. Kandinsky insiste en el dualismo síntesis-análisis: intuición y creación se oponen a aquello externo de la vida, a la inteligencia; sentir se opone a entender; el corazón –el factor inconsciente o la intuición– se opone a la cabeza –factor de conciencia-. Como ya hemos visto en escritos anteriores, Kandinsky sostiene que el arte necesita del equilibrio entre ambos factores.¹³⁸

La revista londinense *Axis*, en el nº 2 de 1935, publicó un artículo de Kandinsky titulado "Linie und Fisch". Kandinsky define una composición como un lugar en el cual las fuerzas ocultas que poseen los elementos formales aisladamente se vuelven dinámicas.¹³⁹

En el número 5-6 de 1935 de *Cahiers d'Art*, número que estaba consagrado casi exclusivamente a los pintores surrealistas, apareció un artículo titulado

¹³⁶ Los organizadores de esta última exposición habían concebido, del 7 de abril al 7 de mayo de este mismo año, una muestra colectiva en la cual, además de Kandinsky, debían participar Domela, Magnelli y De Staël. Para evitar una investigación de la Gestapo, esta exposición no llegó a inaugurarse.

¹³⁷ Cfr. Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 145-146.

¹³⁸ Cfr. Ibid., pp. 149-156.

¹³⁹ Cfr. Ibid., pp. 159-160.

“Toile vide”. Texto escrito en tono poético. Kandinsky, al igual que en el escrito anterior, sostiene que una composición es una reunión de formas disímiles. Todos los elementos, incluso la técnica utilizada, deben tener un único fin. Construir un cuadro es hacer posible el diálogo entre todas esas formas.¹⁴⁰

En abril de 1936 la revista *Kronick van Hedendaagse Kunst en Kultuur*, de Amsterdam, publicó un extenso ensayo titulado “Abstrakte Malerei”. En este escrito Kandinsky justifica el motivo por el cual rechaza las diferentes expresiones que se han usado para reemplazar el término “abstracto”. Tanto la expresión francesa “art nonfiguratif” como la alemana “gegenstandslose Kunst” conllevan una negación, algo completamente contrario a lo que el trabajo de Kandinsky propone. Sostiene la teoría de que los “ismos” son experiencias que han quedado enmarcadas en un intervalo temporal –el cubismo, por ejemplo, nació al mismo tiempo que pintaba su primer cuadro abstracto y, en su forma más pura, ya se había agotado– mientras que su propuesta dura. El “arte real” nombre que propone para sustituir el término abstracto tiene vida: dura. Kandinsky arremete vehementemente contra todas aquellas objeciones que pretenden probar que el arte abstracto no es posible. Afirma, entre otras cosas, que el arte abstracto no excluye la intuición y que la labor sintética que propone abarca la naturaleza en toda su totalidad.¹⁴¹

En 1935, la revista *Konkretion*, publicó un ensayo titulado “To retninger” (“Zwei Richtungen”). Kandinsky divide las aspiraciones de la humanidad en dos direcciones: la que se olvida de los bienes inmateriales o espirituales y busca sólo los materiales; y una dirección que muestra la naturaleza interna de las cosas, es decir, la vida. Vida es, en este escrito, sinónimo de síntesis, pues es aquello que se manifiesta en el interior de todas las cosas. Kandinsky afirma que llega a estas conclusiones gracias a lo que llama “nuestra cronometría moderna”. Esta expresión y un fragmento de “Rückblicke” que cita en este artículo serán motivo de nuestra posterior consideración.¹⁴²

Con motivo del vigésimo aniversario del fallecimiento de Franz Marc, caído en Verdun en 1916, Kandinsky escribió dos textos sobre su colaborador en *Der Blue Reiter*. Uno de ellos, “Unsere Freundschaft”, para *Für das Gedächtnisbuch Franz Marc, herausgegeben von Maria Marc, 1935*, un libro en su memoria que se estaba preparando en Alemania. El otro fue publicado en *Cahiers d’Art* en 1936. Kandinsky recuerda en este texto sus propósitos para el segundo número del almanaque: encontrar la raíz común del arte y de la ciencia.¹⁴³

¹⁴⁰ Cfr. Ibid., pp. 163-166.

¹⁴¹ Cfr. Ibid., pp. 167-174.

¹⁴² Cfr. Ibid., pp. 175-178.

¹⁴³ Cfr. Ibid., pp. 179-183.

También en 1936 responde a unas preguntas de Eduardo Westerdahl, editor de la revista tinerfeña *Gaceta de Arte*. Kandinsky no se extiende en las respuestas y no aborda aquellas cuestiones relacionadas con los acontecimientos políticos, sociales o económicos de esos años, sino que sostiene que el arte no debe contaminarse de estos elementos temporales.¹⁴⁴

En 1937 Kandinsky escribió "Tilegnelse af Kunst" ("Acceso al arte"), publicado en *Linien*, revista editada en København. En este escrito habla del "lenguaje" de los medios exclusivamente artísticos, un lenguaje que se adapta mejor a la intuición que a la lógica matemática. Al final de este escrito transcribe de nuevo el fragmento de "Rückblicke" al que nos referíamos en el artículo publicado en esta misma ciudad dos años antes.¹⁴⁵

En una entrevista concedida a su representante de Estados Unidos, Karl Nierendorf, Kandinsky afirma rotundamente que su trabajo no rechaza la naturaleza, sino que se fija en lo esencial de esta naturaleza, en sus leyes. Una de esas leyes es la del progreso y éste implica también "descarrilamientos". El artista debe fijarse en lo interior de esta naturaleza para vivirla. También afirma que el arte no nace sólo de la razón, sino que necesita de un dictado interno que llama "intuición".¹⁴⁶

En el primer número de la revista *XX^{ème} Siècle*, marzo de 1938, fundada en París por Gualtieri di San Lazzaro, se publicó un ensayo de Kandinsky titulado "L'art concret" ("Koncrete Kunst"). Todas las artes, sostiene Kandinsky en este texto, provienen de una misma raíz, aunque cada arte tiene sus propios medios de expresión: el punto es el arquetipo de todas las formas. Describe algunas analogías entre las cosas, los sonidos, el movimiento y los colores.¹⁴⁷

"Abstrakt oder konkret?" es un artículo que Kandinsky escribió en 1938 para el catálogo de la exposición "Tentoonstelling abstracte Kunst" que organizó el Stedelijk Museum de Amsterdam. Kandinsky sigue insistiendo en lo que ya hemos dicho en escritos anteriores de estos años: la pintura abstracta dura; tesis que le sirve para rebatir todos los reproches que se dirigían contra esta

¹⁴⁴ Cfr. Ibid., pp. 141-143.

¹⁴⁵ Cfr. Ibid., pp. 185-190.

¹⁴⁶ Cfr. Ibid., pp. 193-196.

¹⁴⁷ Cfr. Ibid., pp. 199-202. En 1936 el filósofo Alexandre Kojève (Kojevnikoff), sobrino de Kandinsky, redactó, a petición de éste, un ensayo, "Pourquoi concret" en el que justificaba el uso de la expresión "arte concreto", en oposición a "arte abstracto", para designar el trabajo de Kandinsky. La tesis de Kojève sostiene que la pintura figurativa, la que se había dado hasta Kandinsky, es abstracta ya que debe abstraer lo bello que se encarna en el objeto de la naturaleza que el pintor quiere representar; en cambio, la pintura no figurativa es concreta pues crea un objeto, y lo bello no se ha abstraído de la naturaleza, sino que ha sido directamente producido por los propios medios del pintor. En sus artículos posteriores, Kandinsky utilizaría esta expresión. Theo van Doesburg usó esta expresión a partir de 1930. Cfr. Sers (ed.), *Vasili Kandinsky. La gramática de la creación...*, pp.157-160.

experiencia. El “problema de la forma” queda ligado a los “ismos”, es decir, a aquellas experiencias en las que prevalece el elemento temporal sobre el elemento de lo pura y eternamente artístico; experiencias que se dan en un intervalo temporal. Para Kandinsky, cada obra nueva expresa un mundo nuevo, es una nueva creación, un nuevo descubrimiento. Sostiene que el arte abstracto o “mundo artístico” es un mundo igual de real que el “mundo real” en el que vivimos. Estas dos realidades sólo guardan entre ellas una relación interior: están sujetas a las mismas leyes. Afirma que ese nuevo mundo es un “mundo concreto”: éste es el motivo por el cual prefiere denominar al arte abstracto “arte concreto”¹⁴⁸

En 1938 Max Bill escribió un ensayo titulado “Über konkrete Kunst” para el número 8 de la revista *Werk* de Zúrich. Kandinsky, Mondrian y Vantongerloo debían comentar brevemente algunas ilustraciones. Kandinsky escribió un texto que completó con un esquema dibujado sobre el cuadro *Stabilité animée* (1935). El texto de Kandinsky, “Stabilité animée: Nachträgliche kurze Analyse”, no se publicó debido a que no era posible, según Bill, reproducir a color el cuadro mencionado. Kandinsky analiza su pintura sirviéndose del esquema como si se tratara de una aplicación práctica de lo definido en *Punkt und Linie* o de la explicación de un ejercicio a sus alumnos de Bauhaus. Una dualidad de términos aparentemente antagónicos, lo estable y lo animado – materia y vida–, dialogan convincentemente sobre esta superficie; ésta es la tesis del texto de Kandinsky.¹⁴⁹

En septiembre de 1938 la revista parisina *XX^{ème} Siècle* incluyó unas reproducciones de varios grabados en madera que Kandinsky había realizado veinticinco años antes, principalmente para *Klänge*. En el texto que acompañaba estos grabados, “Mes gravures sur bois”, Kandinsky afirma que la paleta y la máquina con la que escribe sus poemas son simplemente dos instrumentos de una misma fuerza que impulsa su trabajo. Pintar o hacer poesía reflejan un trabajo sintético en el que la única diferencia son los medios empleados. El pensamiento analítico, por el contrario, defendería que entre estas manifestaciones –poesía y pintura– existe un abismo infranqueable. Kandinsky sostiene que tanto los grabados que aparecen publicados en esta revista como el resto de grabados y poemas muestran “las líneas de mi evolución de lo “figurativo” a lo “abstracto””¹⁵⁰.

En 1938 Kandinsky escribió un ensayo, el más extenso de estos años, titulado “La valeur d’une oeuvre concrète” (“Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst”), que se publicaría en 1939 en la revista *XX^{ème} Siècle*. En el número siguiente se publicaría un texto similar que Kandinsky escribió para el prólogo

¹⁴⁸ Cfr. Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 205-206.

¹⁴⁹ Cfr. Ibid., pp. 211-213.

¹⁵⁰ Cfr. Ibid., pp. 207-209.

del catálogo de la exposición londinense organizada por Peggy Guggenheim. Kandinsky trata las semejanzas y diferencias entre la pintura "fugurativa" y la pintura "concreta". En ambos casos, afirma, el sentimiento siempre debe corregir a la razón. La diferencia entre las dos maneras de pintar está, sostiene una vez más Kandinsky, en la preeminencia por la forma que busca la pintura figurativa y el contenido exclusivamente artístico que transmite la pintura concreta. Esta última exige una precisión en la composición que sólo es posible gracias a unas leyes matemáticas, de orden distinto a las de la ciencia. Kandinsky defiende que la pintura concreta es la única que puede satisfacer las necesidades del espíritu humano. El contenido de la pintura concreta es exclusivamente artístico; el pintor usa sólo los medios puramente pictóricos, no hace falta remitirse al mundo real. Las posibilidades son ilimitadas: la investigación y la creación nunca cesan. Cada nuevo descubrimiento incorpora todo el pasado. La tesis que defiende Kandinsky en este escrito podría resumirse en que el valor de una obra de arte no viene determinado por aquello que puede medirse con la matemática de la lógica, sino por aquello que sólo es measurable mediante el "sentimiento, es decir, la intuición". Kandinsky afirma la primacía de la intuición sobre la ciencia.¹⁵¹

"Toute époque spirituelle" es un texto aparecido en el número 5-6 de *XX^{ème} Siècle*, en 1943. El primer párrafo formaba parte de una publicación titulada *10 Origin*, editada en 1942 por Max Bill en la Alianz Verlag de Zürich, que presentaba grabados en madera del Kandinsky, Jean Arp, Sonia Delaunay, César Domela, Kandinsky, Leo Leuppi, Richard Paul Lohse, Alberto Magnelli, Sophie Taeuber-Arp y Georges Vantongerloo. El texto de Kandinsky formaba parte, junto con textos de Arp, de Magnelli y de Bill, del prólogo de una colección. En este texto también hay un amplio extracto de "La valeur d'une oeuvre concrète", añadiendo al final las últimas líneas de "Art concret". En este escrito Kandinsky postula que la dualidad espíritu y materia -contenido y forma- quedará superada por la idea sintética en la cual espíritu y materia formarán parte de un mismo proceso. Esta noción de síntesis, sostiene Kandinsky, es posible gracias a un cambio fundamental de la concepción del mundo, a una transmutación profunda que reside en la negación absoluta del materialismo puro. Y al igual que en el artículo anterior, del cual extrae algunos párrafos, afirma que la intuición debe guiar a la razón.¹⁵²

¹⁵¹ Cfr. Ibid., pp. 215-225.

¹⁵² Cfr. Sers (ed.), *Vasili Kandinsky. La gramática de la creación...*, pp. 153-154.

Nociones evolucionistas en los escritos de Kandinsky

El término “evolución”

En los escritos de Kandinsky aparecen frecuentemente términos y expresiones propias del lenguaje evolucionista. La evolución, es decir, la idea de que el mundo en el que vivimos se encuentra en constante transformación es, para Kandinsky, una realidad innegable. En *Punkt und Linie* afirma que los elementos que intervienen en una composición, incluso la misma superficie pictórica, son como seres vivientes que evocan sensaciones táctiles, sonoras, visuales, etc., seres que respiran, que evocan la libertad misma, y que se desarrollan y transforman, mediante un manejo correcto, en nuevos organismos.¹

En 1913, en “Malerei als reine Kunst” después de hacer un somero balance histórico de la pintura, afirma:

Con estas breves palabras he querido esbozar un esquema muy general de toda la evolución y de la situación actual.

Naturalmente, muchas preguntas han quedado sin respuesta, y tampoco se han tratado las desviaciones y saltos inevitables en cada evolución como las ramas que le nacen al árbol a pesar de su impulso de crecer hacia arriba.

También la futura evolución que aguarda la pintura sufrirá múltiples contradicciones y desviaciones aparentes, como le sucedió a la música, que ya conocemos como arte puro.²

En “Und”, un artículo escrito en 1927, compara los acontecimientos del siglo XIX con los del siglo XX, asemejando los primeros a lo que serían unos cambios casi imperceptibles, unas variaciones insensibles. En cambio, Kandinsky habla del siglo XX como de una época de revolución, una época en la que el progreso –científico, técnico, económico, político, social, etc.– supondría una profunda transformación de la sociedad: algo que en terminología evolucionista llamábamos una variación brusca:

(...) el camino revolucionario se revela como un proceso de evolución. El fluir invariable y los saltos suelen presentarse en la perspectiva histórica como un hilo recto. De cuando en cuando se vuelve invisible; entonces parece roto.³

¹ Cfr. PL, pp. 104-105.

² Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 60.

³ Ibid., p. 93.

Kandinsky recurre al término evolución para expresar que el arte –la pintura en su caso– es algo en perpetuo cambio. Habla del proceso evolutivo de la pintura –muy parecido al de la música– como una tendencia: el elemento figurativo de la forma debe dejar paso al que llama elemento abstracto. La evolución, es decir, las transformaciones que sufren las formas, adquiere una dirección que es coordinada por algo exterior a esas formas: “la necesidad interna”. Kandinsky acepta un principio de finalidad externo en la evolución. Además, acepta también que en este proceso se produzcan desviaciones, vías que mueren al no progresar, experiencias pictóricas que no consiguen su objetivo. En “Und” afirma que

a la pintura le corresponde inspirar a todas las demás artes y encarrilar su evolución.⁴

En 1930, en una carta dirigida al editor de *Das Kunstblatt* recordando las actividades del grupo Der Blaue Reiter, dice:

Mi plan para el siguiente libro de *El Jinete Azul* era la yuxtaposición de arte y ciencia: su origen, su evolución en el modo de trabajo y su finalidad.⁵

Las leyes de la naturaleza –cuya realidad es un perpetuo devenir– se convierten en un referente para el arte. En *Punkt und Linie* Kandinsky sostiene que las construcciones de la naturaleza, al igual que en la pintura abstracta, se dividen en aquellas que presentan formas claras, exactas y geométricas y las que se componen de líneas libres o no geométricas. En este contexto afirma:

Este parentesco –podría llamarse también “identidad”– es un elocuente ejemplo de las conexiones entre las leyes del arte y la naturaleza. Sin embargo, de tales casos no deben extraerse falsas consecuencias: la diferencia entre arte y naturaleza no radica en las leyes fundamentales sino en el material que utiliza cada una y que está ordenado a esas leyes. Las propiedades fundamentales de los diferentes materiales no deben ser desatendidas: el conocido elemento básico de la naturaleza, la célula, se encuentra en permanente movimiento, mientras que el

La expresión “como un hilo recto” podría darnos a entender que Kandinsky considera la evolución como una serie de grados sucesivos de una misma tendencia cuando, según Bergson, la evolución es una imprevisible creación de formas en una infinidad de direcciones divergentes de una actividad que se ha partido al crecer. Creemos que Kandinsky quiere expresar con esta frase la visión global que se tiene del cambio una vez transcurrido un cierto tiempo desde los acontecimientos referidos.

⁴ Ibid., p. 96.

⁵ Ibid., p. 126.

elemento básico de la pintura, el punto, desconoce el movimiento, es quietud.⁶

¿Cuáles son esas leyes fundamentales que Kandinsky considera comunes al arte y a la naturaleza? ¿Cómo afectan al material que usa y a su trabajo como pintor?

En estos escritos reencontramos también los problemas que aparecían en las obras de Bergson: necesidad y libertad, materialismo y espiritualismo, creación y evolución. Descubrimos el uso de nociones y de una terminología bergsoniana –la intuición como algo opuesto al cálculo matemático, la materia y la vida, el movimiento, el tiempo y el espacio, lo objetivo y lo subjetivo, lo homogéneo y lo heterogéneo, lo continuo y lo discontinuo, la adaptación de las formas a unas necesidades o funciones externas a ellas...– nos llevan a suponer una recepción del evolucionismo en Kandinsky a través de los escritos de Bergson. ¿Cómo adapta Kandinsky las nociones bergsonianas y qué uso hace de ellas? En nuestro trabajo también descubrimos algunos textos en los cuales Kandinsky no utiliza ciertos términos en el mismo sentido que lo haría Bergson. ¿Significa que Kandinsky interpretó erróneamente esos textos, difíciles, de Bergson?

Algunos textos de Kandinsky nos remiten a escritos de Bergson. Unas frases de "Rückblicke" nos recuerdan aquellas otras en las que Bergson sostiene que el proceso evolutivo es creación, aunque nuestra inteligencia, hecha para el conocimiento de lo material, sólo sea capaz de representarse cosas y estados más bien que cambios y actos. Ese proceso es semejante a "un centro del cual brotarían los mundos como los cohetes de un inmenso ramillete –con tal, sin embargo, que no se considere ese centro como una cosa, sino como una continuidad de surgimiento-. Así definido, Dios no es algo completamente hecho; es vida incesante, acción, libertad".⁷ El texto de Kandinsky dice:

[El arte es en muchos puntos semejante a la religión] [en la versión rusa, dice: "El desarrollo del arte es semejante al desarrollo del conocimiento no material"], su evolución no está hecha de descubrimientos nuevos que anulan antiguas verdades, marcándolas con el sello del error (como aparentemente ocurre con las ciencias). La evolución del arte se produce en virtud de súbitos resplandores, semejantes al relámpago, en virtud de explosiones que estallan en el cielo como los cohetes de un fuego de artificio, para esparcir alrededor de ellos todo un "castillo" de estrellas con múltiples fulgores.⁸

⁶ PL, pp. 96-97.

⁷ EC, p. 706, 249.

⁸ R, p. 121. Bouillon observa que "Kandinsky emplea la palabra *Bukett* transcrita del francés, en lugar de la palabra alemana *Strauss* (o *Büschorfeuerwerk*, en el caso de fuego de artificio)". Bouillon (ed.), *Wassily Kandinsky. Mirada retrospectiva*, p. 280.

Como ya hemos dicho en el capítulo anterior, en *Über das Geistige* no podemos prescindir de ese punto de partida bergsoniano del yo profundo que es consciente de una continuidad de fluencia, de una sucesión de estados. Un yo interior que nunca se puede recomponer yuxtaponiendo estados psicológicos –estados que en Kandinsky son consecuencia de un análisis, de una fragmentación-. Ese análisis psicológico kandinskyano –ver, sentir, saborear, oír, etc., un color o una nota musical– se basa en esa intuición simple del alma que, estrechamente unida al cuerpo, provoca conmociones y sentimientos por asociación. En la introducción de este libro, Kandinsky expone una serie de ideas que nos remiten a esa dualidad bergsoniana entre el mudo físico y el psicológico, entre la materia y la vida, entre la movilidad y la estabilidad... Además, términos como conocimiento, duración, movimiento, espiritual, fin, etc., quedan reflejados en las palabras de Kandinsky en estos párrafos:

Antes dijimos que el arte es hijo de su tiempo. Tal arte sólo puede repetir artísticamente lo que ya satura *claramente* la atmósfera del momento. Este arte, que no encierra ninguna potencia del futuro, que es sólo un hijo del tiempo y nunca crecerá hasta ser engendrador del futuro, es un arte castrado. Tiene poca duración y muere moralmente en el momento en que desaparece la atmósfera que lo ha creado.

El otro arte, capaz de evolución, radica también en su período espiritual, pero no sólo es eco y espejo de él sino que posee una fuerza profética vivificadora, que puede actuar amplia y profundamente.

La vida espiritual, a la que también pertenece el arte y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia delante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar diversas formas, pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior, el mismo fin.⁹

Los libros del Fonds Kandinsky del MNAM

Frank Whitford sugiere que la teoría de la selección natural de Darwin influyó, aunque indirectamente, en el pensamiento de Kandinsky. Esta teoría, según postula Whitford, supondría, para Kandinsky, la aplicación al arte de la idea de progreso y perfeccionamiento, según la cual, la historia de la pintura podría ser vista como una serie de etapas sucesivas que culminaría en la definitiva pintura pura o no figurativa.¹⁰ Hemos de recordar aquí que una de

En un texto de *L'Évolution créatrice* leemos: “(...) un centre d'où les mondes jailliraient comme les fusées d'un immense bouquet”. EC, p. 706, 249.

⁹ UG, pp. 24 y 25.

¹⁰ Kandinsky, *Watercolours and other Works on Paper*, Royal Academy of Arts, London, Thames and Hudson Ltd, London, 1999, p. 21.

las objeciones a la teoría de la selección natural es la ausencia de perfección esperable: la selección natural no impone necesariamente un progresivo perfeccionamiento en los seres vivos.

Con Darwin había desaparecido la idea de un creador de todas las formas vivientes que las mantenía en su ser. Las formas, tal y como aparecen, serían producto de una sucesión de infinitas variaciones de una forma anterior. La idea de transformación sustituiría a la de estabilidad. Además, Bergson, corrigiendo los postulados darwinianos y todas aquellas hipótesis que interpretaban la evolución en términos de un posible que se realiza o en términos de puros actuales, propondría que las leyes que regirían las transformaciones de la materia orgánica debían ser inherentes a la propia materia. Inherentes, en realidad, a los gémenes de todos los individuos de una misma especie, y relacionadas con un esfuerzo mucho más profundo que lo individual e independiente de unas circunstancias temporales o geográficas. Cada detención sería, para Bergson, una combinación perfecta en su género.

Nos interesa investigar las posibles relaciones de Kandinsky con tratados o publicaciones de carácter evolucionista, es decir, todas aquellas fuentes relacionadas con Darwin y con Bergson que, tras ser objeto del estudio y reflexión de Kandinsky, hubiesen influido en su trabajo.¹¹ En los escritos de Kandinsky aparece una extensa relación bibliográfica. Si bien la literatura que cita Kandinsky en su primer libro, *Über das Geistige*, abarca un amplio abanico de materias, no encontramos referencia alguna que podamos relacionar con Darwin ni con las ciencias de la naturaleza.¹²

En el Fonds Kandinsky del Departamento de Documentación del Musée National d'Art Moderne, encontramos libros de muy diversa índole. Luis López García, en un extenso estudio sobre la relación de Kandinsky con las ciencias experimentales, utiliza la expresión "los restos de la biblioteca personal de Kandinsky" para referirse a los libros que se conservan en este fondo bibliográfico, justificando que los diversos cambios de residencia, marcados

¹¹ López García afirma que "durante la segunda mitad del siglo XIX, la idea de que existían ciertas leyes de formación inherentes a la naturaleza y de que éstas se manifestaban en los organismos fue el origen de la teoría morfológica desarrollada en el seno de la rama idealista de las ciencias naturales y en la filosofía natural. El método predominantemente visual con que los tratados expusieron sus ideas y conclusiones atrajo la atención de muchos artistas, los cuales encontraron inspiración en las ilustraciones de aquéllos. Cuestiones tales como los patrones de crecimiento orgánico de las plantas, del esqueleto o de los cristales constituyeron el hilo conductor seguido por los teóricos del arte durante todo el siglo XIX para crear una teoría de la forma y del lenguaje artístico". López García, Luis, *Kandinsky: los fundamentos del arte abstracto. La relación con las ciencias experimentales*, Metáforas del movimiento moderno, Madrid, 2001, p. 117.

¹² Kandinsky cita novelistas como Léon Tolstoi o Sienkiewicz; obras sobre música; tratados de política o economía como *Das Kapital* de Marx; obras de investigación psicológica entre las cuales destacaríamos las tesis de Lombroso; las teorías antropológicas de Blawatzky y de Steiner; la filosofía de Nietzsche; los dramas de Maeterlinck, que compara con la obra de Shakespeare y de Poe; obras de historia del arte y ensayos sobre arte de Goethe, Wilde, Signac y Delacroix.

por circunstancias sociopolíticas complicadas, impedirían que Kandinsky llevara consigo toda su biblioteca personal.¹³

López García destaca que este fondo está compuesto esencialmente por obras en alemán, ruso y francés, y unas pocas en inglés. La mayoría de los volúmenes en ruso y francés pertenecen a los géneros de literatura, filosofía y ensayo. También hay algunas obras de contenido esotérico.¹⁴ Aunque entre las referencias bibliográficas de los escritos de Kandinsky y entre los libros que se conservan en este fondo no hay ningún escrito de Darwin, al indagar entre los distintos volúmenes encontramos dieciocho que corresponden a una publicación enciclopédica de carácter científico que, bajo el título de *Die Kultur der Gegenwart*, ofrece una enfoque actualizado de un amplio abanico temático –humanidades, ciencias y tecnología– a través de artículos de destacados especialistas en cada una de las disciplinas. Kandinsky no poseía la colección entera, pero de los dieciocho volúmenes que había adquirido, tenía los cinco publicados correspondientes a la parte orgánica de las ciencias de la naturaleza. Algunas de las ilustraciones de *Punkt und Linie* y una cita en *Cours du Bauhaus* nos conducen, también, a *Die Kultur der Gegenwart*.¹⁵ En *Cours du Bauhaus* encontramos, además, algunas anotaciones que, aunque Kandinsky no cita la fuente de procedencia, corresponden a artículos de esta enciclopedia.

Del fondo bibliográfico del MNAM nos interesa también destacar, por lo que se refiere a publicaciones de naturaleza filosófica, una obra de Kant¹⁶ y dos títulos de Bergson. Se trata de *Zeit und Freiheit*,¹⁷ una versión en alemán de 1911, y *Essai sur les données immédiates de la conscience*, una edición de 1924.¹⁸ Estos dos volúmenes son, como hemos visto en un capítulo anterior, el mismo escrito.

¹³ Cuando Kandinsky salió de Rusia para incorporarse a Bauhaus en otoño de 1921, sólo se llevaría consigo, según testimonio de su mujer Nina, escasas pertenencias. El Gobierno soviético permitió a Kandinsky llevarse sus cuadros; éste sólo cogería doce. Cfr. Kandinsky, Nina, *Kandinsky y yo*, pp. 86-91.

¹⁴ Cfr. López García, *Kandinsky...*, pp. 188-189.

Nina afirma que la parte más importante de la biblioteca de Kandinsky –no especifica una época– estaba constituida por libros de Gogol, Dostoevski, Tolstoi y traducciones al ruso de Charles Dickens. Pensamos, que esta afirmación no refleja la realidad de la biblioteca de Kandinsky. Cfr. Kandinsky, Nina, *Kandinsky y yo*, p. 225.

¹⁵ En el estudio de la procedencia de los dibujos para *Punkt und Linie zu Fläche* que se encuentra en el catálogo razonado del Centre Georges Pompidou se hace referencia a *Die Kultur der Gegenwart* en tres ilustraciones. Cfr. Boissel, Jessica y Derouet, Christian, *Kandinsky. Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1985, pp. 285-286.

¹⁶ Kant, Emmanuel, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen / Immanuel Kant*, Leipzig : Insel, ca 1930 (ed. d'un texte de 1764), Fonds Kandinsky L 12.

¹⁷ Bergson, Henri, *Zeit und Freiheit, eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinstatsachen*, E. Diederichs, Jena, 1911, MNAM, Fonds Kandinsky L 110.

¹⁸ Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, F. Alcan, Paris, 1924, MNAM, Fonds Kandinsky L 242. La primera edición de este libro fue publicada en 1888.

Die Kultur der Gegenwart. Estructura y composición

Die Kultur der Gegenwart (*La civilización (cultura) contemporánea*) es una colección de carácter enciclopédico que ofrece una visión global del estado de los conocimientos científicos y humanísticos a principios del siglo XX, bajo un criterio sistemático e histórico. Los diferentes volúmenes de que consta esta colección enciclopédica fueron publicados entre 1906 y 1925.¹⁹

Los volúmenes están ordenados en tres grandes apartados temáticos. El primer apartado aborda, en sus diferentes secciones, los distintos aspectos de las humanidades: filosofía, historia, literatura, etc. El segundo apartado se compone de secciones dedicadas a las ciencias sociales y políticas. El tercer apartado se centra en aspectos científicos: matemáticas, medicina y ciencias de la naturaleza. La cuarta sección de la tercera parte, la que nos interesa en este trabajo, corresponde a la parte orgánica de las ciencias de la naturaleza.

Cada uno de estos apartados ("Teil" en alemán) está dividido en varias secciones ("Abteilung"); y cada una de estas secciones se divide, a su vez, en volúmenes ("Band"). Algunos volúmenes constan de dos partes (como sucede, por ejemplo, en los volúmenes dedicados al estudio de la morfología y evolución de las células y de los tejidos, que se dividen en la parte botánica y la parte zoológica). En la parte superior del lomo de cada volumen figura el título de la colección, *Die Kultur der Gegenwart*, el editor de esta enciclopedia –Paul Hinnenberg²⁰– ("HERAUSGEGEBEN" abreviado "HERAUSG. VON" o "HRSG.") y el título del volumen; en la inferior figuran la "parte" ("TEIL") y la "sección" a la que pertenecen (abreviada con las siglas "ABT." o "ABTLG." según el grosor del ejemplar). El número del volumen viene anotado a manera de subíndice de la sección. Tanto las partes como las secciones están numeradas con caracteres romanos.

¹⁹ Esta colección enciclopédica fue publicada por Verlag von B. G. Teubner, en Leipzig y Berlin. Esta editorial fue fundada en 1811 y se especializaría en publicaciones técnicas y científicas. Mientras salían a la luz los distintos volúmenes de *Die Kultur der Gegenwart* también se publicaba, entre otras, una colección de libros de pequeño formato titulada *Aus Natur und Geisteswelt*. Podemos traducir *Aus Natur und Geistwelt* por *De todo aquello relativo al mundo natural y al mundo intelectual (espiritual)*. El subtítulo es *Sammlung wissenschaftlich: gemeinverständlicher Darstellungen* (*colección científica hecha al alcance de todo el mundo*). Se trata de una amplia colección de unos 800 volúmenes –de unas 130 páginas cada uno–, pensada a modo de iniciación a las principales disciplinas del saber, útiles tanto para la enseñanza como para el conocimiento personal, desde lo más profano hasta lo más actual. Más de la mitad de los números tienen entre dos y nueve ediciones –en 1922 se publica, por ejemplo, la sexta edición corregida del volumen 39, titulado *Abstammungslehre und Darwinismus* (*Evolución y Darwinismo*)–, con una difusión de alrededor de cinco millones de ejemplares, desde su origen en 1898 hasta principios de la década de 1920. Cfr. *Aus Natur und Geisteswelt*, número 356, *Das Altertum in Leben der Gegenwart*, B. G. Teubner, Leipzig und Berlin, 1915, contraportada.

²⁰ Paul Hinnenberg, filósofo, editor de esta colección enciclopédica, escribió dos artículos para el volumen *Systematische Philosophie* (Teil I, Abt. VI) bajo el título de *Das Wesen der Philosophie*, pp. 1-72, y *Ästhetik*, pp. 311-351.

En las secciones, cuando hay varios volúmenes, el primero corresponde a un tratado general de la materia: el primer volumen de la sección dedicada a la filosofía se titula *Allgemeine Geschichte der Philosophie*. Este volumen, el que abriría la sección, no fue, necesariamente, el primero en publicarse.

Cada volumen se compone de varios capítulos –extensos artículos monográficos sobre un tema, redactados por un especialista en esa disciplina que, a su vez, se dividen en epígrafes. Unas breves anotaciones en los márgenes exteriores de texto indican el contenido de los siguientes párrafos. El primer texto de cada volumen es un “prólogo” (“VORWORT”) a cargo del coordinador o redactor de la “sección” (“UNTER LEITUNG”) o del “volumen” (“UNTER REDAKTION”), mediante el cual se introduce al lector en el tema que se desarrolla en cada uno de ellos. Después del prefacio se encuentra el “índice” (“INHALTSVERZEICHNIS”) de los artículos que componen el volumen y de sus redactores (“BEARBEITET”). Al final de cada artículo hay una relación bibliográfica (“LITERATUR”) de las fuentes consultadas para confeccionar el texto. Al final del volumen se encuentra un “índice onomástico” y un “índice de materias” (“NAMEN- UND SACHREGISTER” o simplemente “REGISTER”). En algunos volúmenes el “índice onomástico” (“NAMENREGISTER”) es independiente del “índice de materias” (“SACHREGISTER”). Estos índices de nombres y de materias están considerados como un capítulo, figurando, en algunos casos, su autor en el índice general.

El subtítulo también suscita cierta atención: *Ihre Entwicklung und ihre Ziele*, es decir, *Su evolución y sus objetivos*. Como ya hemos dicho, podemos encontrar volúmenes sobre física y química, sobre historia del arte, sobre filosofía, derecho, política y religión, sobre el desarrollo de la técnica, etc., casi siempre considerando el desarrollo histórico –tal vez a modo de introducción– de cada una de estas materias hasta llegar a los autores o a los descubrimientos más recientes. Nuestro interés se centra en los volúmenes de la parte orgánica de las ciencias naturales. Cada uno de estos volúmenes es el resultado de un meticuloso trabajo de recopilación de estudios de los científicos más prestigiosos del momento en Alemania.

Algunos volúmenes de esta enciclopedia tuvieron varias ediciones. En el catálogo de la Library of Congress figuran, por ejemplo, tres ediciones –1907, 1908 y 1921– del volumen titulado *Systematische Philosophie*. También se da el caso, es algo excepcional, de que un mismo volumen comparta dos títulos: *Chemie; Allgemeine Kristallographie und Mineralogie*.²¹

²¹ K. d. G., T. III, Abt. III/2.

Organische Naturwissenschaften

Organische Naturwissenschaften es el título de la cuarta sección de la tercera parte. Nos fijaremos sólo en los cinco volúmenes que corresponden a la parte orgánica de las ciencias de la naturaleza. En la bibliografía y en los índices onomásticos de cada uno de estos volúmenes figuran las obras de Darwin y los nombres de varios de los científicos cuyos trabajos sirvieron a Darwin para componer *The Origin of Species*: Owen²², Lamarck, Naegeli²³, Geoffroy Saint-Hilaire y su hijo Isidore, etc., etc. Tampoco faltan aquellos científicos, como Haeckel y Huxley, evolucionistas convencidos, que basarían sus métodos de trabajo en los postulados darwinianos, e incluso defendieron con su obra las tesis de Darwin. En los índices onomásticos y en los índices bibliográficos que hay al final de cada capítulo figura frecuentemente el nombre de Julius Victor Carus, como autor de las versiones alemanas de *The Origin of Species* y de otros escritos de Darwin.

La parte tercera ("Dritter Teil"), dedicada a las ciencias, se estructura en tres grandes campos: *Mathematik*, *Naturwissenschaften* y *Medizin*.

Los volúmenes de la sección cuarta ("Vierte Abteilung"), dirigida por Richard von Wettstein²⁴, se estructuran de la siguiente manera:

Erster Band: *Allgemeine Biologie*, volumen redactado por C. Chun y W. Johannsen con la colaboración de A. Günthart, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1915, MNAM, Fonds Kandinsky L 194.²⁵

²² Algunos de los estudios comparativos de las partes u órganos de distintos individuos que podemos observar en *Die Kultur der Gegenwart* –en los volúmenes dedicados a la morfología–, están basados en los estudios de Owen y de Huxley sobre los órganos homólogos. Ver el capítulo La morfología de los vertebrados, K. d. G., Zoolog. Teil, T. III, Abt. IV/2, op. cit., pp. 399-524.

²³ Carl von Nägeli (1817-1891) es conocido por la correspondencia que mantuvo con Gregor Johann Mendel (1822-1884) entre 1866 y 1873. Fue profesor de Botánica en la Universidad de München y una autoridad en plantas híbridas. Cuando Mendel tomó conciencia de la importancia de sus descubrimientos se puso inmediatamente en contacto con Nägeli, informándole puntualmente de todos sus experimentos y conclusiones. Nägeli no compartía las teorías de Mendel sobre los mecanismos de la herencia, por lo que no dio ningún tipo de credibilidad a los resultados de estos ocho años de trabajo. Mendel, que rechazaba la teoría de la evolución, escribió: "La pregunta acerca del origen de numerosas y constantes formas intermedias ha cobrado un reciente interés desde que un famoso especialista en Hieracium (Carl Nägeli) bajo el espíritu de las enseñanzas darwinistas, defendió la opinión de que estas formas debieran de ser consideradas como surgiendo de la transmutación de las especies ya extinguidas o aún existentes".

²⁴ Richard von Wettstein (1863-1931) fue un botánico austriaco. Aunque empezó estudiando medicina y filosofía –materia en la que obtuvo pronto el grado de doctor– en la Universidad de Viena, sus intereses se centraban en las ciencias de la naturaleza. Trabajó como docente en el campo de la botánica sistemática en las universidades de Wien y de Praha. De su trabajo como investigador, destacan las clasificaciones de las colecciones botánicas que recogió en sus viajes por el sur de Brasil, el Mediterráneo y África. En 1924 publicó un manual de botánica titulado *Hanbuch der Systematische Botanik*.

Zweiter Band: *Zellen- und Gewebelehre: Morphologie und Entwicklungsgeschichte, Botanischer Teil*, volumen redactado por E. Strasburger, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1913, MNAM, Fonds Kandinsky L 199.²⁶

Zweiter Band: *Zellen- und Gewebelehre: Morphologie und Entwicklungsgeschichte, Zoologischer Teil*, volumen redactado por O. Hertwig, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1913, MNAM, Fonds Kandinsky L 200.²⁷

Dritter Band: *Physiologie und Ökologie, Botanischer Teil*, volumen redactado por G. Haberlandt, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1917, MNAM, Fonds Kandinsky L 201.²⁸ (No hemos encontrado ninguna referencia de que se hubiese publicado el tratado de zoología correspondiente a este tercer volumen. En algunas contraportadas de otros volúmenes -*Allgemeine Biologie* y *Naturphilosophie*- se anuncia que esta parte está en preparación ("In Vorbereitung"), aunque su contenido y colaboradores todavía figuraban como indeterminados).

Vierter Band: *Abstammungslehre. Systematik. Paläontologie. Biogeographie*, volumen redactado por R. Hertwig y R. v. Wettstein, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1914, MNAM, Fonds Kandinsky L 197.²⁹

En un análisis del contenido de estos volúmenes comprobamos que muchos de los artículos son el resultado de una investigación en la cual, los autores experimentan sobre las transformaciones que sufren los organismos vivos al estar sometidos a diferentes condiciones ambientales y a otros influjos externos e internos. Son experimentos que parten de una premisa: los organismos no tienen una existencia estable, sino que sufren diversas transformaciones a lo largo de su vida. Los investigadores intentan probar cuáles son y cómo se producen las transformaciones en los seres vivos, qué fuerzas de la naturaleza condicionan el desarrollo de los organismos, etc.

Kandinsky también poseía el primer volumen de la sección séptima ("Siebente Abteilung"), titulada *Naturphilosophie und Psychologie*, dirigida por C. Stumpf:

²⁵ En adelante, seguiremos la nomenclatura que usó Kandinsky para citar los esquemas que de esta enciclopedia incluyó en *Punkt und Linie*, es decir, K. d. G., T. III, Abt. IV/1 y el número de la página (Kandinsky usaba la "S" de "Seite").

²⁶ En adelante K. d. G., Botan. Teil. T. III, Abt. IV/2.

²⁷ En adelante K. d. G., Zoolog. Teil. T. III, Abt. IV/2.

²⁸ En adelante K. d. G., Botan. Teil. T. III, Abt. IV/3.

²⁹ En adelante K. d. G., T. III, Abt. IV/4.

Erste Band: *Naturphilosophie*, volumen redactado por C. Stumpf, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1914, MNAM, Fonds Kandinsky L 196.

Organische Naturwissenschaften parte, en sus hipótesis de trabajo sobre las transformaciones que sufren los seres vivos, de la idea darwiniana de un antepasado común del cual descienden las especies. En los artículos se experimenta sobre la capacidad de adaptación y supervivencia al medio que tienen algunas formas. Además, cada especie tiene su propio proceso de evolución desde la primera célula muy poco diferenciada hasta el organismo adulto. Los esquemas gráficos que acompañan los textos están sujetos a la materialidad del dibujo y siempre serán instantáneas tomadas sobre el cambio. Es la manera de operar que tiene la ciencia. El proceso de división celular, el desarrollo embrionario, las diferentes formas de aparejamiento, las transformaciones casi instantáneas que se producen en algunos organismos, la comparación de los ciclos de crecimiento o de algunos órganos de especies muy distintas, etc., van acompañados de dibujos que intentan reflejar aquello que se explica en el texto.

De los experimentos que se describen en esta enciclopedia podemos extraer varias consecuencias: las formas vivas siguen unos modelos de crecimiento, organización, distribución sobre una superficie, ocupación de lugares estratégicos y privilegiados, etc. Estos modelos no son estables, sino que pueden ser alterados por la irrupción de otros vivientes en un mismo medio o por estímulos físicos o químicos exteriores como la luz, la temperatura, la gravedad, las fuerzas magnéticas... *Organische Naturwissenschaften* pretende formular, experimentalmente, las leyes que regulan las interacciones que se producen entre las formas y el medio en el que viven y se desarrollan, y trabajar con estas interacciones. Nos interesan tanto los relatos experimentales de estos trabajos como los dibujos y esquemas gráficos que los acompañan. Algunos de estos dibujos muestran complicados artilugios de laboratorio que pondrían a prueba la resistencia de algunos organismos para sobrevivir y desarrollarse en condiciones adversas (ilustración 1).

Kandinsky resume en una clase algunos de los estudios experimentales que aparecen en la parte dedicada a la botánica del volumen sobre fisiología y ecología. Se trata de un artículo firmado por Herman von Guttenberg en el cual aparecen los estudios de Knight, Pfeffer, Wiesner y Blaaw, en el que se analizan los movimientos característicos de las plantas: su crecimiento, el influjo de la gravedad, la orientación hacia la luz, la influencia de los rayos luminosos en función de sus longitudes de onda, etc. Nos interesa uno de los epígrafes de este artículo en el que se describe el experimento que se realiza con un ingenioso aparato. Dicho instrumento, al que su autor llama *Klinostat*, está constituido por un eje horizontal y una combinación de engranajes que posibilita una lenta y regular rotación de una planta situada en su extremo. El autor del artículo concluye que en el crecimiento de este organismo no se

observa movimiento geotrópico alguno. En el texto de *Cours du Bauhaus*, Kandinsky resumiría las conclusiones de estos experimentos afirmando que el movimiento vertical que describen las plantas, el tallo hacia arriba y las raíces hacia abajo, puede reemplazarse en el laboratorio por una fuerza centrífuga, resultando de ello un crecimiento horizontal: los movimientos de la planta dependen de la fuerza de gravedad. En este experimento de laboratorio, la atracción de la luz y otras influencias quedarían anuladas.³⁰

Nos detenemos un momento en el Klinostat, el aparato que induciendo una fuerza centrífuga a la planta colocada en su extremo provoca el crecimiento horizontal de dicho organismo.³¹ Algunos trabajos de Paul Klee –*Zwitschermaschine* (1922), por ejemplo (ilustración 2)–, nos remiten a los dibujos de los aparatos e instrumentos de laboratorio que aparecen en los artículos de estos volúmenes.

En el texto de *Cours du Bauhaus*, inmediatamente después de la explicación de estos experimentos y de sus conclusiones, Kandinsky extrae unas enseñanzas aplicables al dibujo, al teatro, a la técnica y a la arquitectura. Kandinsky enuncia un principio para distinguir los vegetales de los animales: los primeros se desarrollarían según un formato vertical, los segundos lo harían siguiendo un formato horizontal. Las fuerzas de la naturaleza también inciden en los elementos formales de un dibujo. La línea vertical, afirma, es una línea de soporte que se distingue de las líneas de acompañamiento.³²

Los lados de un polígono no son iguales; las fuerzas que interaccionan sobre ellos provocan tensiones y deformaciones que son distintas en cada lado. Kandinsky habla del peso de los elementos o del diferente peso de cada uno de los lados de una forma. Los límites del soporte pictórico provocan una atracción o rechazo sobre las formas: la tensión depende de la distancia a la que se coloca el elemento.

***Die Kultur der Gegenwart* en los escritos de Kandinsky**

¿Cuándo o dónde se familiarizó Kandinsky con esta publicación? No cabe duda que Kandinsky leía, durante los años de München, publicaciones de divulgación científica; pero no podemos asegurar que fuera durante estos años cuando se familiarizara con los volúmenes de esta enciclopedia que ya se habían editado. No sabemos cuándo adquirió Kandinsky los volúmenes que se conservan en el Centro de Documentación del MNAM, pues también hay que tener en cuenta que algunos de estos volúmenes tuvieron varias

³⁰ Cfr. Cfr. K. d. G., Botan. Teil. T. III, Abt. IV/3, pp. 153-280 y CB, p. 116.

³¹ Cfr. Cfr. Ibid., p. 174.

³² Cfr. CB, pp. 116-117.

ediciones. Kandinsky afirma que *Punkt und Linie*, el primer documento en el que aparecen referencias a *Die Kultur der Gegenwart*, tiene su origen a principios de la Gran Guerra, junto al lago Constanza.³³ Ahora bien, sólo el segundo volumen (1913) de esta enciclopedia –nos referimos a los volúmenes correspondientes a la parte orgánica de las ciencias de la naturaleza–, con sus dos partes, y el cuarto (1914) salieron a la luz durante la época que Kandinsky estuvo en München (1896-1914).

En *Punkt und Linie* encontramos en cuatro esquemas gráficos referencias bibliográficas a *Die Kultur der Gegenwart*. En la primera figura –una ampliación gracias a la utilización del microscopio– la referencia aparece como “Kultur d. Gegenwart”. Hay otros tres gráficos en los cuales la referencia aparece sencillamente como “K. d. G.” con la indicación de la parte o sección –es decir, la de ciencias orgánicas–, el volumen y la página. En uno de los dibujos también especifica si se trata de la parte botánica o zoológica.³⁴ Una de las figuras, al ser un esquema de una extremidad de un vertebrado, no está referenciado; pero podemos encontrar en *Die Kultur der Gegenwart* su origen.³⁵ Kandinsky recurre a ejemplos de la naturaleza para hablar sobre el punto y la línea: distintos tipos de construcciones lineales, las similitudes y diferencias entre estos elementos en la naturaleza y en el arte, etc.

Aunque en *Cours du Bauhaus* no aparezca ningún dibujo que podamos relacionar directamente con *Die Kultur der Gegenwart*, varias de las anotaciones recogidas en esta publicación corresponden a trabajos descritos en estos volúmenes. Pero Kandinsky sólo cita esta enciclopedia como referencia bibliográfica de una anotación en la que habla de la finalidad. Kandinsky se apoya en los experimentos que se describen en los artículos de estas publicaciones para dar sus clases. Algunas de los gráficos que utiliza para relacionar colores, temperaturas y sensaciones, nos recuerdan los gráficos estadísticos en los cuales los científicos anotan los resultados y las variaciones producidos en los seres vivos como consecuencia de los diferentes estímulos externos –fuerzas, luz, radiaciones, calor y frío, etc.– a que éstos son sometidos.

Hay varios autores que, en sus escritos sobre Kandinsky, hacen referencia a distintas publicaciones sobre biología para justificar sus dibujos entre 1934 y 1944: hablan de un léxico inspirado en animales marinos invertebrados, microorganismos, formas zoológicas primitivas e incluso figuras embrionarias.

³³ Cfr. PL, p. 13.

³⁴ Cfr., K. d. G., Botan. Teil, T. III, Abtlg. IV/3, p. 71; K. d. G., Botan. Teil, T. III, Abtlg. IV/2, p. 262; K. d. G., Botan. Teil, T. III, Abtlg. IV/3, p. 165; K. d. G., Zoolog. Teil, T. III, Abt. IV/2, p. 75.

Cfr. PL, pp. 35, 95 y 98.

³⁵ Cfr., K. d. G., Zoolog. Teil, T. III, Abt. IV/2., p. 457.

Cfr. PL, p. 99.

Así, Hajo Düchting habla de obras enclopédicas, del libro de Ernst Haeckel *Kunstformen der Natur* (1899)³⁶ y de la colección fotográfica de Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst* (1928).³⁷

Encontramos referencias a *Die Kultur der Gegenwart* en algunos escritos de Vivian Endicott Barnett.³⁸ Georgia Illetschko sostiene que Barnett conduce a la prueba de la inmediata influencia de la historia natural sobre la iconografía biomórfica de Kandinsky a través de la enciclopedia *Die Kultur der Gegenwart*, mostrando el grabado de un embrión (ilustración 3).³⁹ También Magdalena Dabrowski, al hablar de los años que Kandinsky vivió en París, destaca estos artículos de Barnett para justificar la presencia en su obra de un vocabulario de elementos del mundo de la biología y de formas amorfas.⁴⁰ López García afirma que Barnett sólo sugería determinadas ilustraciones de *Die Kultur der Gegenwart* como posible fuente visual para ciertos cuadros de Kandinsky, sin apercibirse de que éste también hizo uso de numerosa información contenida en los textos.⁴¹

Los primeros artículos del volumen correspondiente al *Tratado general de biología* reflejan el enfoque que el editor y los autores de esta colección han pretendido dar al estudio de las ciencias orgánicas: se trata de estudios históricos y de reflexiones metodológicas. En el primer capítulo, una

³⁶ *Kunstformen der Natur. Zweite, verkürzte Auflage in 30 Tafeln. Niedere Tiere*, fue publicado en Leipzig en 1924.

³⁷ Düchting, Hajo, *Wassily Kandinsky, 1866-1944. Una revolución pictórica*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1996, p. 80.

³⁸ Se trata de dos artículos para los catálogos de exposiciones: "Kandinsky and Science: The Introduction of Biological Images in the Paris", en: "Kandinsky in Paris 1934-1944", Catálogo de la exposición Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1984; y en "Kandinskys Arbeiten auf Papier und Kandinskys Werke aus Privatsammlungen", en Armin Zweite, "Kandinsky, "Kleine Freuden": Aquarelle und Zeichnungen", Catálogo de la exposición en Düsseldorf y en Stuttgart, 1992.

³⁹ Illetschko, Georgia, *Kandinsky un Paris. Die Geschichte einer Beziehung*, Prestel-Verlag, München, 1997, p. 34. Efectivamente, se trata del dibujo de un embrión humano que aparece en K d G, Zoológ. Teil, T. III, Abt. IV/2, op. cit., p. 388.

Las imágenes del embrión humano aparecen frecuentemente en estas publicaciones. Encontramos dibujos similares –posiblemente provienen de la misma fuente– en *The descent of man*, donde Darwin lo compara con el embrión del perro. Las siguientes palabras, son el comentario que hace Darwin a estas figuras: "The human embryo is from Ecker, "Icones Phys.", 1851-1859, tab. XXX. fig. 2. This embryo was ten lines in length, so that de drawing is much magnified. The embryo of de dog is from Bischoff, "Entwicklungsgeschichte des Hunde-Eies", 1845, tab. xi. fig. 42 B. This drawing is five times magnified, the embryo being-twenty-five days old. The internal viscera have been omitted, and the uterine appendages in both drawings removed. I was directed to these figures by Prof. Huxley, from whose work, "Man's Place in Nature", the idea of giving them was taken. Häckel has also given analogous drawings in his "Schöpfungsgeschichte". Darwin, Charles, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Vol I and Vol II, John Murray, London, 1871. pp. 15-16.

⁴⁰ Dabrowski, Magdalena, *Kandinsky Compositions*, The Museum of Modern Art, New York, 1995, p. 50.

⁴¹ Cfr. López García, *Kandinsky...*, p. 256.

introducción a la historia de la biología, se distinguen dos etapas en el estudio de esta disciplina: antes de Darwin y la biología bajo el dominio del darwinismo. El título de este capítulo es "Historia de la Biología desde Linné hasta Darwin".⁴²

"Die Zweckmäßigkeit" y una anotación de Kandinsky en *Cours du Bauhaus*

La única referencia escrita de *Die Kultur der Gegenwart* que encontramos en *Cours du Bauhaus* es una anotación, redactada muy esquemáticamente, del quinto capítulo del primer volumen de la sección dedicada a la parte orgánica de las ciencias naturales, es decir, el *Tratado general de biología*. Kandinsky, que recoge las ideas principales de este texto de manera casi telegráfica, parece inclinarse por los postulados bergsonianos sobre la concepción de la vida. En realidad, es ésta la única referencia a Bergson que encontramos en los escritos de Kandinsky.

En el capítulo quinto, titulado "Die Zweckmäßigkeit", el autor, Otto zur Strassen, reflexiona sobre la cuestión de la finalidad –"Die Zweckmäßigkeit als Problem" es el título del primer apartado- desde distintos puntos de vista: noción y extensión, la finalidad en esta colección enciclopédica, la metodología a seguir, el *principio de economía* y la finalidad, etc. El artículo expone la cuestión fundamental a la que se enfrentaban las ciencias de la naturaleza a principios del siglo XX: la supervivencia individual y la conservación de la especie como posible causa final de la evolución de los seres vivos. La noción de finalidad se convierte, en *Die Kultur der Gegenwart*, en punto de partida clave para abordar el estudio de la evolución de los seres vivos. El término "Zweck" es entendido como una "finalidad" o "intención" ligada a unos acontecimientos que favorecen la conservación de los individuos o de la estirpe. En este sentido, "Zweck" significa "gemäß", es decir, "adecuado" o "conveniente". Así, zur Strassen afirma que se debe hablar de "zweckmäßige Vorgänge", es decir, "fenómenos oportunos". Todos los "fenómenos vitales" –"Lebensvorgänge"– pertenecerían, según el autor, al campo de los "zweckmäßige Vorgänge". El desarrollo evolutivo de las especies, a través de la selección, probaría la existencia de una causa teleológica. La configuración de los órganos de los seres vivos vendría determinada *a priori* por la función que habrían de desempeñar.⁴³ Entendemos que una cosa es la voluntad de aprovechar las oportunidades que se van presentando –el término "Zweck", repetimos, conlleva intencionalidad–, buscando en cada momento la solución más adecuada para el ejercicio de una función; y otra cosa, que podríamos llamar oportunismo, es considerar cada

⁴² Cfr. K. d. G., T. III, Abt. IV/1, pp. 1-29.

⁴³ Cfr. K. d. G., T. III, Abt. IV/1, pp. 87-149.

una de las variaciones como meros accidentes formales que se adaptan satisfactoriamente al medio, negando cualquier otra explicación a los cambios sucesivos observables en los seres vivos.

En sus consideraciones, el articulista nos transmite la gran aceptación que han tenido las escuelas del vitalismo y del psicovitalismo o neolamarckismo frente al punto de vista de la causalidad mecanicista y del organicismo o supranaturalismo. Éstas son, según zur Strassen, las tres teorías que los científicos manejaban para dar una explicación de por qué las especies varían o, dicho de otra manera, se adaptan al medio. Y, aunque las tres pueden ser concebibles, el autor se pregunta cuál es la que corresponde a la realidad. En el artículo se utiliza la expresión "la causalidad de la finalidad" ("Ursächlichkeit des Zweckmäßigen"). El vitalismo sostiene que en todas las formas de vida existe un factor intrínseco –evasivo, inestimable y no medible– que activa la vida. Según los vitalistas, estaría demostrada la presencia de causas finales en el desarrollo y en el comportamiento de los seres vivos. El autor de este artículo destaca dos personajes como principales impulsores de esta postura: Henri Bergson y Hans Driesch. Este último, recordando a Aristóteles, denominaría estos factores "entelequia", es decir, lo que lleva en sí su finalidad. En la literatura usada para confeccionar este capítulo figura una edición de 1908 de *L'Évolution créatrice*, una obra de Bergson publicada por primera vez en París un año antes y *Philosophie des Organischen* de Driesch, publicada en Leipzig en 1909.⁴⁴

El autor del artículo también glosa esas diferentes concepciones del evolucionismo que Bergson criticaba en el primer capítulo de *L'Évolution créatrice*: el preformismo mecanicista, el finalismo radical, las interpretaciones que conciben las variaciones vitales como puros accidentes, aquellas que invocaban la acción del medio y la influencia de las condiciones exteriores, y el punto de vista neolamarckiano. Bergson rechazaba todas aquellas hipótesis que interpretaban las diferencias en función de una causalidad sólo exterior, concluyendo que la causa de las transformaciones debía ser una especie de sustrato al que llamaba *élan vital* y que se trasmitía a todas las formas vivientes y a todas las generaciones, conservando su impulso y repartiéndose entre todas las vías evolutivas por divergentes que éstas fueran.

La anotación de Kandinsky en *Cours du Bauhaus* es la siguiente:

Las dos formas de investigación, *análisis* y *síntesis*, deben complementarse siempre (*Kultur der Gegenwart, Allgemeine Biologie*).
"La causalidad de la finalidad":

⁴⁴ Cfr. Ibid.

Tres puntos de vista diferentes, que se excluyen mutuamente: el punto de vista del mecanicismo materialista, el punto de vista del psicovitalismo y el punto de vista supranaturalista.

"Los tres son concebibles, pero ¿cuál corresponde a la realidad?" Driesch: "Entelequia" (Aristóteles) = "lo que es realización imperfecta" (también Bergson). Psicología de los hombres; "impulso" y "voluntad" parecen indispensables en ciertos casos.

"Mecanicismo materialista" = "la causalidad ciega y mecanicista, la causalidad de la fisicoquímica". Cf.: *El principio de economía*, "El azar".⁴⁵

En *L'Évolution créatrice*, Bergson pretendía dar una explicación de cómo se producían las transformaciones en los cuerpos orgánicos, desde una masa protoplasmática inicial hasta llegar a la vía por la que, según él, circularía una mayor corriente de conciencia, es decir, hasta llegar al hombre, "razón de ser de la organización entera de la vida sobre nuestro planeta".⁴⁶ Una vez aceptado un principio de diferenciación de la materia orgánica que actualiza la multiplicidad de virtuales que convivían en una Unidad inicial, un factor intrínseco –el impulso vital bergsoniano– que es causa de la evolución que sufren los seres vivos y que construye órganos complejos a partir de otros más sencillos, ¿podríamos partir de un principio semejante para estudiar el comportamiento de los objetos de otros ámbitos de la experiencia humana?, ¿podrían poseer los cuerpos constituidos por materia no organizada un principio propio que rigieran su formación y sus transformaciones del mismo modo que sucede en la materia orgánica?

Kandinsky experimenta con las posibilidades inherentes de los elementos formales que intervienen en una composición pictórica. Según Kandinsky, cada forma almacena en su interior una multiplicidad de tensiones: calor-frío, atracción-repulsión, flexibilidad-rigidez, ligereza-pesadez, liberación-limitación, etc. Cada forma verterá, al depositarse sobre una superficie –que también posee sus propias tensiones–, todas estas fuerzas. Construir un dibujo es organizar esas tensiones. Una actualización, es decir, una composición, supone unas transformaciones de las formas para hacerse compatibles entre sí, es decir, todos los elementos formales de una composición se conciernen para el mayor bien de ese conjunto y se organizan en vistas a este fin. Esto es adaptarse. Así entendida, la adaptación es creación, nunca repetición.

⁴⁵ CB, pp. 126-127.

Esta anotación de Kandinsky se encuentra en la carpeta número 14 de la clasificación realizada por el Getty Research Institute. Es la hoja número 107 según la paginación de esta documentación. Corresponde esta hoja a una anotación para el II semestre del curso de "Elementos de Form Abstracta".

⁴⁶ EC, p. 186.

Acudamos al texto original de Bergson, en el primer capítulo de *L'Évolution créatrice*, y que utilizó zur Strassen al redactar "Die Zweckmässigkeit". Bergson criticaba el finalismo radical por no aceptar la idea de una finalidad externa por la que los seres vivos estarían coordinados los unos con los otros, y sólo aceptar una finalidad interna por la que cada ser estaría hecho para sí mismo. Destacaba de las teorías vitalistas su afirmación de que un mecanicismo puro es insuficiente, pero les objetaba que sus hipótesis se superpusieran a ese mecanicismo: "entéléchies" de Driesch y "dominantes" de Reinke. Bergson afirma que el principio vital que defienden estas teorías no es conciliable con el hecho de que en la naturaleza no haya ni finalidad meramente interna ni individualidad marcada de un modo absoluto en la naturaleza.⁴⁷

Un manuscrito del Fonds Kandinsky

Las nociones de finalidad y causalidad aparecen también en otros artículos de los volúmenes de *Die Kultur der Gegenwart* que estamos estudiando. Friedrich Czapek, en el primer capítulo del volumen de fisiología y ecología de las plantas, titulado "Zur Einleitung in die Pflanzenphysiologie", se cuestiona si es posible encontrar algún tipo de nexo, en el ámbito fisiológico, que permita hablar de relaciones u orígenes comunes entre los reinos vegetal y animal, y cuáles serían las causas de su posterior diferenciación. En este artículo dedica un epígrafe a las nociones de causalidad y finalidad, de autorregulación; de cómo los procesos más equilibrados se consiguen a través de la selección, a través de la eliminación de otros procesos sobrantes o de los competidores, etc. Distingue entre "Zweckmäßigkeit" o "Finalität", y "Ursächlichkeit" o "Kausalität", afirmando que estas nociones han sido motivo de acalorados debates. Del texto de Czapek deducimos que éste limita los términos "Finalität" y "Kausalität" a un finalismo y a un causalismo mecanicista. Y aunque mantiene que son los supuestos evolucionistas de Herbert Spencer y Charles Darwin los que se ajustarían más a los procesos de transformación que han seguido los seres vivos, sostiene que la biología debería explicar la necesidad de la causalidad ("Kausalitätsbedürfnisse") para que bajo unas determinadas condiciones establecidas pudieran verificarse, modificarse o no realizarse determinados fenómenos vitales.⁴⁸

⁴⁷ Cfr. EC, pp. 529-531, 41-42.

⁴⁸ Cfr. K. d. G., Botan. Teil, T. III, Abt. IV/3, pp. 6-7.

Bergson hace un somero análisis de la idea de causalidad y sostiene que, de ordinario, se confunden tres sentidos de este término que son muy diferentes. Una causa puede actuar por impulsión, por iniciación o por desarrollo. Se distinguen por la mayor o menor solidaridad entre la causa y el efecto. En el primer caso la cantidad y la calidad del efecto varían con la cantidad y la calidad de la causa. En el segundo caso el efecto es invariable. En el tercero, la cantidad del efecto depende de la cantidad de la causa, pero la causa no influye en su calidad. Sólo en el primer caso la causa explica su efecto, en los otros dos el efecto vendría más o menos dado de antemano. Bergson comprueba que en distintas especies el proceso de formación o de

“Gesetze der Komposition” es uno de los veintitrés manuscritos inéditos de Kandinsky que Friedel agrupa bajo el título “Texte zur Kompositionslehre”, y que se conservan en el Fonds Kandinsky del archivo del MNAM. Estos textos, compuestos según Friedel entre 1912 y 1914, quedan divididos en dos apartados: “Texte in Form von Notizen zur Vorbereitung” y “Die Kapitel der Kompositionslehre”, apartado al cual pertenecería el manuscrito que nos interesa.⁴⁹ Nos atañe este texto porque en él Kandinsky utiliza el término “die Zweckmäßigkeit”. Pero nos interesa todavía más porque es el único escrito de Kandinsky en el cual encontramos una referencia a Darwin. Transcribimos algunos párrafos de este manuscrito:

Gesetze der Komposition.

Grundgesetz - Relativität.

Komponieren ist absolute Werte durch Relativität bereichert zweckmäßig zu verwenden.

Die Zweckmäßigkeit wird durch innere Notwendigkeit bestimmt.

Die innere Notwendigkeit des (im) Künstlers [sic] ist eine Verkörperung der absoluten Notwendigkeit. D. h. künstlerisch Zweckmäßiges = absolut Zweckmäßiges. Ars in abstracto. Ewige Wahrheit.

Das Zeitliche ist ein Kanal des in die Seele strebenden Absoluten. So ist ein vollkommen verkörperte Werk (aktiv uns passiv - im Künstler und im Beschauer) zeitlos - das Zeitliche ist eine Nabelschnur.

(...) Die Kunstgesetze sind ein Reich für sich. Der Boden ist die innere Notwendigkeit. So kann:

1. Eine äußere Vergrößerung des Mittels zu innerer Verminderung desselben führen. Und umgekehrt.

2. Das äußere Absondern (Zerrissenheit) kann innere Verknüpfung (Zusammenhänge) bilden. Und umgekehrt.

3. Die äußere Vollkommenheit kann zur inneren Unvollkommenheit werden. Und umgekehrt.

So kann die Kunst dem Gesetz der äußeren Zweckmäßigkeit (Darwinismus) nicht unter[ge]ordnet werden. Ihre Ziele sind mystisch.⁵⁰

¿Hemos de deducir de este texto que Kandinsky aceptaría una finalidad externa -distinta de la adecuación a lo exterior darwiniano en la cual el azar jugaba un papel fundamental- en virtud de la cual las formas de una composición estarían coordinadas entre sí para el ejercicio de una función?

regeneración de algunas partes del ojo se produce desde otras partes que desempeñan funciones diferentes en cada especie. Un mismo efecto se obtiene por diversas combinaciones de causas, por lo que concluye que hay que recurrir a un principio interno para obtener esta convergencia de efectos. La posibilidad de semejante convergencia no aparece en las tesis darwinistas. Cfr. EC, pp. 559-560, 76-77.

⁴⁹ Cfr. Friedel (Hrsg.), *Wassily Kandinsky, gesammelte Schriften...*, pp. 548-622.

⁵⁰ Ibid., p. 605.

Kandinsky estaría aceptando ese principio inestimable y no mesurable del vitalismo o psicovitalismo. En otras palabras, Kandinsky estaría reconociendo en su trabajo una finalidad bergsoniana más que una causalidad mecanicista. Una finalidad sin fin, pues las direcciones no preeisten ya dadas, sino que se van trazando simultáneamente que se soluciona el problema planteado.

Kandinsky distingue las leyes que deben regir una composición de las del oportunismo darwiniano: "äußerer Zweckmäßigkeit (Darwinismus)". Lo pictórico –las formas y los colores debían adaptarse al alma humana– no quedaría subordinado a unas leyes ajenas a esa *innere Notwendigkeit* del artista. Para Bergson, la diferencia vital sólo podía ser vivida y pensada como una diferencia interna; la tendencia a cambiar no sería accidental y las variaciones encontrarían en dicha tendencia una causa interior. En la selección natural darwiniana las condiciones exteriores determinaban la supervivencia de las especies; aquellas variaciones que no se adaptaran a las condiciones de ese medio serían eliminadas. Lo exterior condicionaba, de manera negativa, la población de una región. Lo temporal, afirma Kandinsky en este texto, debe ser sólo un "cordón umbilical" hacia lo absoluto. La causa de las transformaciones que deben guiar el arte desde lo figurativo a lo abstracto debe ser "independiente de la moda". El trabajo del artista no es consecuencia de una adaptación negativa, es decir, una obra no es una producción que se ha adaptado a un medio exterior a ella y no ha sido eliminada. Kandinsky rechaza el puro mimetismo de lo exterior; una composición debe realizar una función: cubrir unas necesidades del yo psicológico. La idea darwiniana de selección natural no sería aplicable, según Kandinsky, al trabajo del artista.

¿En qué lugar podemos encontrar la razón de esta afirmación de Kandinsky? Debemos trasladarnos, como ya hemos analizado más arriba, al primer capítulo de *L'Évolution créatrice*. Bergson reflexiona sobre las distintas hipótesis evolutivas que manejaban los científicos y rechaza aquellas que interpretaban la evolución en la perspectiva de una causalidad puramente exterior. En el caso de Darwin, en que las variaciones insensibles se sumarían unas a otras por efecto de la selección natural, las condiciones exteriores intervendrían como instrumentos de selección para no dejar subsistir más que las variaciones útiles.

Algunas referencias de la influencia de Bergson en Kandinsky

En el archivo de Gabriele Münter en München se custodia el legado de la pintora. Kandinsky habría tenido accesos a los libros de la biblioteca de su compañera hasta que abandonó Alemania en 1914 tras la declaración oficial de guerra. Entre los libros adquiridos por Münter antes de esta fecha, se encuentra una traducción al alemán de la obra de Bergson "Introduction à la

métaphysique”, (Jena, 1912).⁵¹ Jelena Hahl-Koch sostiene que este escrito fue el vehículo por el cual la noción bergsoniana de *intuition* llegaría hasta Kandinsky. Según Hahl-Koch, en 1926 Münter devolvería a Kandinsky los libros que le pertenecían exclusivamente a él.⁵²

Según López García, fue Grohmann el primero en afirmar que Kandinsky habría leído los escritos de Driesch⁵³ y de Bergson, aunque no se haya encontrado ninguna prueba que relacione Kandinsky con los escritos de Driesch antes de los años de Bauhaus.⁵⁴ En *Cours du Bauhaus* constan dos anotaciones en las que Kandinsky hace participar a sus alumnos de la psicología de Driesch, el cual impartió en 1925 una conferencia en Bauhaus.⁵⁵ López García afirma, de manera impersonal, que se ha tratado de demostrar el influjo de Bergson en Kandinsky en la sustitución del concepto “sonido

⁵¹ GMS: Gabriele Münter-Stiftung (Bestandteil der Städtischen Galerie im Lenbachhaus), München.

⁵² Hahl-Koch, Jelena, *Kandinsky*, Themes and Hudson, London, 1993, p. 193.

Kandinsky reclamó durante varios años sus pinturas y pertenencias personales a Münter; ésta le entregó sólo una pequeña parte de sus pinturas en 1926. Cfr. Hoberg, *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter*, pp. 155-156.

Según Nina Kandinsky, Münter no atendía las peticiones de su marido. Fueron los amigos de Kandinsky quienes consiguieron que Gabriele Münter enviara las pertenencias del pintor. Además del mobiliario y otros utensilios domésticos, Münter añadió catorce cuadros y otras obras. En una maleta de ropa había una carpeta de acuarelas, entre las que se encontraba la conocida como “primera acuarela abstracta”. Cfr. Kandinsky, Nina, *Kandinsky y yo*, pp. 209-210.

⁵³ Hans Driesch (1867-1941), filósofo, biólogo y zoólogo, catedrático de filosofía en Köln y en Leipzig. Discípulo y colega de Haeckel, con quien llevó a cabo varios experimentos en el campo de la embriología. Las investigaciones de Driesch, a quien en un principio no convencía la explicación evolucionista de la ortogénesis –teoría que recurre a la influencia directa de las condiciones exteriores–, proponía que había que buscar en la misma evolución las leyes que la determinaban. Introdujo la idea aristotélica de *entelechia* como misterioso factor causal o principio intrínseco, activo y autónomo, de una peculiar fuerza vital, rector de todo lo vivo y portador de la finalidad –categoría esencial en biología–. La *entelequia*, según Driesch, determina todo el decurso de los procesos vitales confiriéndoles un carácter teleológico, y su actividad no puede ser explicada por la ciencia, pues no se halla subordinada a las leyes materiales. Autor de *Philosophie des Organischen* (Leipzig, 1909), *El concepto de forma orgánica* (1919), *Estudios lógicos sobre la evolución* (1918-1919) y *Metafísica de la naturaleza* (1926). Acabó orientando sus investigaciones en el campo de la parapsicología y escribió *Parapsicología, la ciencia de los fenómenos ocultos* (1932).

Driesch, al igual que Bergson, criticaría la teoría de la relatividad. En su análisis de la teoría especial o restringida de Einstein denuncia, como hecho gravísimo, que se vulnera el principio de contradicción. Pero las críticas más acerbas son las que se dirigen a la teoría general, arremetiendo contra las geometrías neoeuclídeas. La crítica de Driesch es, en definitiva, una crítica de los métodos matemáticos, al no creerlos suficientes para fundamentar una ciencia natural.

⁵⁴ Cfr. López García, *Kandinsky...*, p. 128. López García cita el libro de Will Grohmann, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, DuMont Schauberg, Köln, 1958, p. 201.

⁵⁵ Cfr. CB, p. 50 y 146.

interior" ("innerer Klang") por el de "pulsación" en sus escritos de los años 20, así como un contacto intenso con los escritos de Bergson hacia 1912.⁵⁶

Klaus Lankheit, al estudiar las posibles influencias sobre *Der Blaue Reiter* en su artículo "Historia del Almanaque", afirma que "como excitantes paralelismos se imponen el psicoanálisis de Freud, la teoría de Husserl de la Wesensschau (la intuición esencial) de las cosas y sobre todo la filosofía de Bergson del élan vital (impulso vital), cuyo libro *L'Évolution créatrice* (*La evolución creadora*) apareció el mismo año 1912 que el Almanaque de Kandinsky y Marc, y que también –como ya demostró Ernst Troeltsch– está notablemente influido por el clasicismo y el romanticismo".⁵⁷

⁵⁶ Cfr. López García, *Kandinsky...*, p. 128. López García cita a Priebe, Evelin, *Angst und Abstraction. Die Funktion der Kunst in der Kunsttheorie Kandinskys*, Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, 1986, pp. 116 y ss.

⁵⁷ Lankheit (ed.), *El jinete azul...*, p. 260. Klaus Lankheit se estaría refiriendo a la edición alemana de 1912.

Edmund Husserl (1859-1938) organizó su pensamiento alrededor de la idea de "reducción" ("epokhé"): procedimiento intelectual que consiste en poner fuera de juego todos los sistemas filosóficos y aplicar al espíritu las mismas cosas (*reducción filosófica*), suspender la creencia en un mundo real y poner al espíritu en presencia de puros fenómenos (*reducción fenomenológica*) y colocar entre paréntesis los hechos contingentes y revelar al espíritu la esencia necesaria (*reducción eidética*).

La fenomenología husseriana se dirige exclusivamente a las esencias: es una *ciencia eidética*. Husserl afirmaba que la fenomenología puede ser eidética porque pretende ser una ciencia rigurosa; solamente hay ciencia, en el sentido estricto de la palabra, de lo necesario, y solamente las esencias son necesarias. La psicología tiende, por influencia de la fenomenología, a construir una eidética de la conciencia como fundamento de las observaciones empíricas. Husserl construye una filosofía pura, en la que los hechos particulares y contingentes, la existencia (*Dasein*), lo empírico, queda relegado, por principio, fuera de su ámbito.

La esencia (*eidos*) puede definirse, en primer lugar, como aquello que da sentido a los hechos particulares. Con el término "sentido" Husserl se refería, más que a lo que hay de inteligible en una cosa, a la unidad de una diversidad de fenómenos particulares. Pero la esencia puede definirse mejor como la raíz de todos los predicados necesarios. Husserl denominaba "abstracta" a la esencia que implica otra esencia, como por ejemplo el color implica una extensión; y denominaba "concreta" a la esencia independiente, como por ejemplo, un árbol. También distinguía entre esencias "formales" y "materiales". Las primeras no poseen ningún contenido determinado, es decir, son atribuibles a todas las demás esencias, como por ejemplo, la noción de unidad y de multiplicidad; las segundas tienen un contenido, es decir, los diversos aspectos o elementos que las constituyen, como por ejemplo, el hombre. Esta clasificación somera sólo es válida para las esencias objetivas, pues excluye el sujeto trascendental, la esencia *ego*, que está implícita en todas las demás.

Las esencias husserianas son el objeto de una intuición específica, la intuición eidética (Wesensschau). Husserl sostiene que, paralelamente a una intuición empírica –los sentidos captan inmediatamente las cualidades sensibles–, hay una intuición eidética que aprehende inmediatamente las esencias. Husserl identifica las nociones de intuición, de evidencia y de experiencia. Se trata de una experiencia no empírica, sino *a priori*, de una visión inmediata, que hace presente el objeto a la conciencia sin necesidad de signos o de razonamientos. La intuición sensible es dadora de hechos, la intelectual es dadora de sentido. Ahora bien, Husserl no pretende que la intuición de las esencias sea algo fácil. Es inmediata desde el punto de vista crítico, en cuanto a la presentación del objeto; pero no lo es desde el punto de vista psicológico, pues exige un trabajo preparatorio que forma parte de la reducción eidética. Es un trabajo de

Además de los títulos de Bergson ya mencionados, pensamos que Kandinsky estaría al corriente de otras publicaciones del filósofo francés, pues durante el primer decenio del siglo XX desarrolla una intensa actividad en París. Kandinsky vivió en París desde mayo de 1906 hasta junio de 1907. El bergsonismo que recibe Kandinsky no estaría limitado sólo a *Essai sur les données immédiates de la conscience* y a "Introduction à la métaphysique". En 1907 se publica en París *L'Évolution créatrice*; Kandinsky conocería este escrito de Bergson.

La idea de sistema. La división como método científico

Darwin, tras un exhaustivo análisis de los datos experimentales –propios y de otros científicos– acumulados durante años, llegaba a la conclusión de que las especies no eran estables, sino que estaban sometidas a constantes transformaciones. Postulaba una doctrina, cuya principal teoría era la de la selección natural, para dar razón del mecanismo por el cual se producían estos cambios.

Bergson se definía como un científico cuyos postulados estaban avalados por la experimentación. Partía del transformismo como un hecho innegable, pero probaría que la teoría de Darwin no satisfacía los datos que la experiencia aportaba. Concluiría que debía existir algo impredecible, un empuje que se transmitiría de germen a germen sin perder su fuerza, causa profunda de las variaciones, capaz de crear especies nuevas y que aún divergiendo cada vez más, al llegar a ciertos puntos definidos, podrían evolucionar de idéntica manera. A este principio le llamaría *élan vital*. Su método, la *intuition*, es un método científico basado en la experimentación y observación, en la división de aquello que perciben nuestros sentidos y nuestro intelecto. En sus escritos recurre a numerosos estudios científicos que le ayudan a probar sus tesis. Bergson, como metafísico, pretendía llegar a una síntesis a partir de un amplio análisis de la realidad, es decir, pretendía dar una explicación de la causa última de la evolución.

Kandinsky se define también como un científico. En *Punkt und Linie* y especialmente en *Cours du Bauhaus* utiliza, en sus reflexiones, experimentos científicos de toda índole. Su trabajo es doble: enunciar las leyes que regulan las relaciones entre las formas –siempre respecto a una exigencia de lo psicológico y de lo fisiológico en el hombre– y trabajar con estas leyes. Algunas anotaciones de estos escritos nos confirman esta manera de proceder:

abstracción –Husserl reserva la inducción a las ciencias experimentales–, pero con la condición de ver claramente que el juego libre de la imaginación tiene un papel preponderante.

El análisis del PB que he llevado a cabo es un ejemplo del *método científico* que se debe utilizar para la construcción de la joven ciencia artística. (Éste es su valor teórico). Los simples ejemplos dados a continuación ilustran el camino de su aplicación práctica.⁵⁸

Discusión del problema arte-ciencia-técnica (similitudes y diferencias).

(...) El deseo de un principio origina los tres casos siguientes:

- el científico desea descubrir y profundizar las leyes de la naturaleza;
- el técnico desea descubrir y aplicar esas leyes;
- el artista también desea descubrir y aplicar las leyes de la naturaleza.

En todos los casos, el *proceso* es el mismo: cerebro (el saber) más intuición (el olfato del perro de caza, «olfatear», presentir, adivinar) lógicamente puesto al servicio del fin.⁵⁹

Cuento que en Moscú los artistas y los sabios comparaban sus métodos de trabajo, para descubrir que los métodos eran idénticos.⁶⁰

Expongo por qué el hombre ha de proceder de manera rigurosamente analítica (como los científicos), por qué importa comenzar por lo universal (gran forma) para avanzar progresivamente de lo más grande hacia el detalle más pequeño (...). Una construcción rigurosa es imposible sin un análisis preciso.⁶¹

La experiencia nunca nos ofrece los elementos que componen la realidad de manera totalmente pura, se nos presentan siempre mezclados. La división de esa realidad, como método, nos aproximará, según Kandinsky, a las formas puras. Bergson pretendía analizar la realidad siguiendo sus articulaciones naturales, dividiendo el mixto en líneas divergentes actuales y que prolongaba más allá de la experiencia: el ámbito de trabajo de Bergson es el de la metafísica. *Punkt und Linie* es el resultado de desmenuzar la realidad; la obra de arte es parte de esta realidad. Kandinsky pretende definir una gramática formal, un sistema de elementos formales, o mejor dicho, de interacciones de tensiones que se activan cuando estos elementos son depositados sobre un soporte, que le permita elaborar sus trabajos pictóricos. En su análisis, Kandinsky sigue un método elaborado y preciso, un método que tiene unas reglas estrictas.⁶²

⁵⁸ PL, p. 115.

⁵⁹ CB. p. 113 y 114. En la clase anterior Kandinsky anota: "La jirafa: como un ejemplo de simultaniedad de técnica + ciencia + arte". Ibid., p. 113.

⁶⁰ Ibid., p. 156.

⁶¹ Ibid., p. 187.

⁶² En *Cours du Bauhaus* enuncia varias leyes: "Regla: (observada por Lessing): debe evitarse ir hasta los límites del plano, hay que preservar un «vacío» que lleva en sí la mayor tensión. Esta es una regla absoluta, para todas las artes, incluso para la arquitectura (que hoy niega ser un arte). Es una ley psicológica válida para todos los ámbitos, incluso fuera de las artes"; "Regla: las

Kandinsky ya había trabajado la idea de sistema en los años de München. En los manuscritos que Friedel agrupa bajo el título de "Texte zur Kompositionslehre" y que supone redactados entre 1912 y 1914, enuncia un conjunto de leyes que deben regir una composición. En estos manuscritos observamos esquemas y anotaciones similares a las que aparecen en *Punkt und Linie* y en *Cours du Bauhaus*: clasificaciones que relacionan formas, colores y temperaturas, la presencia del tiempo y del movimiento en la pintura, el efecto dramático de una oposición fuerte entre elementos formales, los progresivos movimientos que las formas físicas deben sufrir hasta transformarse en formas abstractas, etc. Kandinsky titula el último de estos manuscritos "Definierungen": se trataría del glosario de los conceptos que se definen en un tratado sistemático.⁶³

En las anotaciones de *Cours du Bauhaus* descubrimos el esfuerzo que realiza Kandinsky para transmitir ese método a sus alumnos. En uno de estos textos, redactado como recordatorio del debate mantenido en una clase sobre el análisis de un trabajo, podemos leer:

Análisis en común:

1er. tema: Expresión coloreada con diferentes líneas. Análisis sistemático de una obra.

Clasificación:

cuáles son los elementos empleados,
en qué construcción,
con qué resultados.

Los estudiantes no seguían un proceso lógico. Les he guiado a fin de que primero den una descripción somera (por ejemplo: ¿cuáles son los elementos empleados? Desde el punto de vista del grafismo, exclusivamente líneas. ¿Qué tipos de líneas? Rectas, quebradas, curvas, líneas geométricas y líneas libres. ¿Qué otros elementos? El color. ¿Qué colores? Los tres colores primarios, etc.). ¿Cómo es la construcción? ¿Centrada? ¿Descentralizada? ¿Periférica?

¿Cuáles son las relaciones con los cuatro lados del P.O.? ¿Cuáles son las relaciones entre los elementos gráficos y el color?

Debate crítico de todos estos puntos del análisis. Explicaciones por el autor.⁶⁴

tensiones opuestas: obstáculos, fuerzas adversas, negativas casi siempre son más fuertes que las fuerzas positivas. De ahí el interés particular por la negatividad, la no-armónia y lo trágico en la literatura"; "Ley: el contenido de toda obra de arte es el equilibrio de las fuerzas positivas y negativas. Esto es invariable. Las formas de expresión son las únicas que cambian, según las épocas."; etc. Ibid., pp. 169-170.

⁶³ Cfr. Friedel (Hrsg.), *Wassily Kandinsky, gesammelte Schriften*, pp. 548-622.

⁶⁴ CB, p. 111. Kandinsky repite frecuentemente a sus alumnos estas mismas ideas. "En el curso del análisis de las soluciones: 1. descripción objetiva (como en las ciencias exactas). Esforzarse por comprender la composición los unos de los otros y juzgarla objetivamente; 2. control de esas

Cuestiones formales relacionadas con los dibujos de *Die Kultur der Gegenwart*

En los esquemas que Kandinsky realiza para *Über das Geistige, Punkt und Linie* y en las anotaciones recogidas en *Cours du Bauhaus* utiliza frecuentemente gráficos y expresiones numéricas para mostrar las propiedades intrínsecas de los elementos formales y la razón de sus transformaciones (ilustraciones 4, 5 y 6).⁶⁵ Entre los dibujos de *Die Kultur der Gegenwart* tambien encontramos esquemas similares para ilustrar la morfología de algunos seres vivos y la causa de sus variaciones (ilustraciones 7 y 8). Se trata, en ambos casos, de grafismos que en el ámbito de la técnica expresarían la dirección de movimiento, una fuerza o un peso, una presión, una tendencia al giro, dinamicidad o estaticidad, fijeza o levedad, etc. El término "tensión" –expresión que en física indicaría las solicitudes internas o externas a las que está sometido un cuerpo– es usado por Kandinsky en su noción de composición, afirmando que el contenido de una obra de arte son las tensiones que llevan almacenadas los elementos formales y que se activan cuando éstos son depositados sobre un soporte pictórico y se relacionan con otros elementos. Un trabajo de Kandinsky es un conjunto de acciones y reacciones, de flujos y reflujos, de tensiones y contratensiones. Las formas son sencillamente la expresión material del contenido, es decir, de esas virtudes o eficacias naturales que tienen en sí.

¿Qué pueden proporcionarle a Kandinsky los volúmenes de *Organische Naturwissenschaften* de *Die Kultur der Gegenwart*? ¿Aportan alguna cosa las analogías que podemos establecer entre dibujos de Kandinsky y los dibujos de estos libros?

Bergson aseguraba que recortamos la materia inorgánica según nuestras necesidades. La vida también recorta la materia –se introduce en ella– según una necesidad: tener conciencia de sí misma. Los seres vivos son el resultado de la adaptación entre materia y vida. La vida ha creado formas que responden a unas necesidades que, en realidad, son las mismas necesidades que tiene nuestro intelecto cuando delimita formas –intelectualidad y materialidad se constitúan por recíproca adaptación-. Kandinsky no copia formas naturales, sino que busca soluciones de adaptación para esa necesidad interior. La naturaleza muestra elementos viables, organismos adaptados.

descripciones por el autor de la solución; 3. crítica y justificación (defensa) de la solución por su autor". Cfr. Ibid., p. 82.

En otra ocasión escribe: Los estudiantes deben: "1. definir el análisis: a) de los elementos y de sus tensiones, b) relaciones con el P.O., c) relaciones de los elementos entre sí; 2. analizar de manera clara y precisa refiriéndose a los resultados obtenidos; 3. el autor debe explicar y eventualmente defender su trabajo". Cfr. Ibid., p. 102.

⁶⁵ En varios manuscritos de Kandinsky datados por Friedel entre 1912 y 1914 encontramos esquemas muy similares a los de estos textos. Cfr. Friedel (Hrsg.), *Wassily Kandinsky, gesammelte Schriften...*, pp. 549-622.

Conocer las leyes que hacen posible esa viabilidad favorecerá la construcción de un dibujo.

La ciencia y la técnica usan expresiones simbólicas, es decir, equivalentes intelectuales de los fenómenos materiales que quieren representar. Estas reconstrucciones artificiales surgen de la recíproca adaptación entre lo material y lo intelectual, y siguen unas leyes que hacen eficaz dicha adaptación. Y aunque estos signos que sustituyen a los objetos mismos están sujetos, como diría Bergson, a la condición general de signo, que es la de señalar en una forma congelada un aspecto fijo de la realidad, intentan sustituir la continuidad movediza de las cosas por una composición artificial que en la práctica le equivalga y tenga la ventaja de manipularse sin esfuerzo. Estas sustituciones nos permiten acrecentar nuestra influencia sobre las cosas.⁶⁶

Cuando Kandinsky afirma que la expresión numérica procedente de la ciencia y de la técnica es útil en el arte, a la vez que el esquema gráfico también halla su lugar en la ciencia, estaría aceptando que esas leyes también rigen la adaptación entre lo espiritual y lo pictórico.⁶⁷ Entre la ciencia y el arte es posible una ayuda mutua. Una flecha –un vector en física– indica un desplazamiento o una tendencia, la acción de una fuerza o la resultante de un conjunto de fuerzas, la deformación de una forma, un ámbito de dominio... Estas fuerzas siempre están presentes en los trabajos de Kandinsky, aunque la mayoría de las veces no se manifiesten mediante expresiones simbólicas sustitutivas. En lenguaje kandinskyano diríamos que entre forma y contenido hay una mutua adaptación. Esta adaptación se puede expresar a través de las leyes de lo psicológico. La psicología experimental busca definir estas leyes, relaciones constantes entre magnitudes variables, entre nuestra realidad interior siempre cambiante y la realidad exterior en constante transformación. Kandinsky también realiza un trabajo experimental: buscar las leyes de la composición. Los últimos tres manuscritos agrupados por Friedel bajo la denominación de *Texte zu Kompositionslehre*, están titulados por Kandinsky como *Gesetze der Komposition, Kompositionselemente y Definierungen*.

Tanto en los artículos de *Die Kultur der Gegenwart* como en los escritos de Kandinsky hallamos interpretaciones esquemáticas de las distribuciones de esfuerzos. En el primer caso son de orden fisiológico; las propuestas de Kandinsky son de orden psicológico. La influencia del peso y las modificaciones que se producen en los tejidos de los organismos nos recuerdan los esquemas con los que Kandinsky acompaña sus reflexiones en

⁶⁶ Cfr. EC, pp. 773-777, 328-333.

⁶⁷ Cfr. CB, pp. 40. En otra anotación dice: "Intuición, cálculo y reticencias de los artistas y los sabios. Importancia de la fórmula. Expresión numérica. Arquitectura. Música. (...) Las ciencias = la técnica: expresaban sus leyes con cifras. Hoy mediante gráficos. Es el caso contrario para el arte". Ibid., pp. 49-51.

Punkt und Linie y Cours du Bauhaus. Unos ensayos realizados en las células superficiales de las raíces de una determinada planta muestran que éstas tienden a adoptar siempre en una posición aunque se modifique la postura de estas raíces o se provoque una excitación entre la parte posterior y anterior de las raíces. Kandinsky afirma que los cuatro lados del cuadrado no poseen las mismas tensiones, pues el lado vertical parece más largo que el horizontal. Habla de las tensiones de calor y frío, de flexibilidad o ligereza y del peso o del engrosamiento de los lados de esta figura geométrica. Kandinsky acompaña su reflexión de unos esquemas mediante los cuales nos muestra las limitaciones o posibilidades que tiene un cuadrado de transformarse. Además, algunos esquemas del comportamiento de los organismos tienen la peculiaridad de mostrar distintos estados evolutivos de unas mismas células u órganos en un ser vivo, sin ser necesario esperar una siguiente fase de desarrollo: en el ser vivo se da una continuidad de transformaciones que hace difícil aislar una parte del resto (ilustración 9).

Un texto marcadamente evolucionista en *Punkt und Linie zu Fläche*

Un texto de *Punkt und Linie* nos remite a ese debate entre creacionistas y evolucionistas que habíamos visto en el primer capítulo. Kandinsky toma parte en él y suscribe la postura evolucionista. Las semejanzas con el epígrafe "Morfología" del capítulo XIV de *The Origin of Species* son evidentes. En este capítulo, Darwin pretendía demostrar que todos los seres vivos, también aquellas especies extinguidas, forman grupos subordinados a otros grupos, unidos por unas líneas de afinidades más o menos complejas, pero siempre radiadas. Darwin postulaba un parentesco común entre las formas próximas juntamente con sus modificaciones. En la teoría darwiniana de la selección natural, es decir, de las ligeras variaciones sucesivas que se adaptan al medio por ser cada modificación provechosa en algún modo a la forma modificada, no cabe la finalidad. Kandinsky, aunque acepta que esta teoría sea válida en el ámbito de las ciencias naturales, pues no cuestiona los principios formales que establecían los científicos, debe rechazarla para la experiencia artística. Kandinsky, además, introduce la noción de finalidad. Pero también reconocemos en este texto algunas ideas bergsonianas que veíamos cuando en el primer capítulo de *L'Évolution créatrice* el filósofo distinguía entre el trabajo de fabricación y una máquina organizada. Transcribimos a continuación este texto:

(Estructura temática) Los esqueletos de diferentes animales muestran variadas construcciones lineales en su evolución hasta la forma más elevada, el hombre. Estas variaciones no dejan nada que desear en cuanto a "belleza" y sorprenden más y más por su riqueza. Lo más sorprendente es el hecho de que los saltos de la jirafa a la tortuga, del hombre al pez, del elefante al ratón, no son sino variaciones sobre el

mismo tema y que las infinitas modalidades se originan todas en un principio *único*. La fuerza creadora se atiene a determinadas leyes naturales, que descartan lo excéntrico. Las leyes naturales de este tipo no son determinantes en el caso del arte, para el cual la vía de lo excéntrico permanece libre y abierta.

(Arte y naturaleza) El dedo crece a partir de la mano del mismo modo que una rama surge del tronco, es decir, según el principio del progresivo desarrollo a partir del centro. En la pintura una línea puede estar colocada “libremente”, sin subordinarse a la totalidad, sin guardar *relación externa* con el centro: la subordinación es de *tipo interno*. Este hecho simple no se debe subestimar.

La diferencia fundamental es la finalidad o, más exactamente, el procedimiento para lograr dicha finalidad, ya que la finalidad es, en última instancia en el arte y en la naturaleza, la misma con respecto a los hombres. De todas formas ni en uno ni en otro terreno es aconsejable confundir la cáscara con la nuez.

Con respecto a los medios, arte y naturaleza siguen caminos diferentes y distantes entre sí, aunque ambos tienden a un fin *único*. Es necesario clarificar al máximo esta diferencia.⁶⁸

Kandinsky acepta una finalidad. Al afirmar “que la finalidad es, en última instancia en el arte y en la naturaleza, la misma con respecto a los hombres”, ¿está afirmando, al igual que Bergson, que la finalidad ha de ser externa, que los elementos formales de una composición poseen una capacidad *sui generis* de adaptarse a unas necesidades determinadas?⁶⁹ Este texto estaría estrechamente relacionado con ese manuscrito que veíamos más arriba, “Gesetze der Komposition”, en el que Kandinsky afirmaba que el arte no debía quedar subordinado a las leyes del formalismo darwiniano.

⁶⁸ PL, pp. 98-99. Transcribimos también, entre paréntesis, los títulos que figuran en el margen exterior.

Este texto nos remite al artículo de Czapek ya mencionado, en el cual afirma que una extrema visión mecanicista de finalidad y causalidad, y la mera comparación externa de los fenómenos, algo a lo que la mentalidad humana está muy dada, conducirían a una humanización de lo biológico, es decir, a establecer sólo relaciones formales entre los seres vivos. Czapek asegura que no hay fundamento alguno que justifique este proceder. Cfr. K. d. G., Botan.Teil, T. III, Abt. IV/3, pp. 6-7.

También recordamos ese texto de Bergson en el que afirmaba que en los procesos de actualización, la categoría de semejanza se encuentra subordinada a la de divergencia, de diferencia o de diferenciación; y aunque las formas o las actualizaciones puedan parecerse, ni los movimientos de actualización se parecen, ni las formas se asemejan a la virtualidad que encarnan.

⁶⁹ Aquí es necesario hacer algunas puntualizaciones. No hay que confundir la subordinación externa o interna de los elementos formales de una composición, con una finalidad externa o interna de esa misma composición. La expresión “tienden a un fin único” puede inducirnos a una cierta confusión, si no tenemos en cuenta la distinción bergsoniana entre los términos “fin” y “finalidad” que veremos en el siguiente epígrafe.

En una anotación en *Cours du Bauhaus* comprobamos que Kandinsky sugiere a sus alumnos que reflexionen sobre la noción de finalidad a la hora de enfrentarse a cuestiones artísticas:

Comenzamos con preguntas: ¿Qué hemos estudiado durante el 1er. semestre?

Los elementos. ¿Cuáles? No hemos hablado de la composición. La diferencia entre "naturaleza y arte" sólo es exterior. La naturaleza está "presente", el arte es creado por la mano del hombre.

Por el contrario *analogías*: entre la infinidad de elementos disponibles, la naturaleza y el arte escogen los que, para un *fin específico*, les parecen indispensables y útiles. Estos elementos están pues allí, pero aún no son una obra.⁷⁰

En la misma clase hace la siguiente pregunta:

¿Respira la tierra? ¿La coherencia del universo es puramente mecánica? La respiración del hombre, de los animales y de las plantas coincide con la respiración del cosmos. (...) Por tanto es muy natural que toda creación humana –entre ellas el arte– participe de la misma pulsación cósmica. Así todo artista verdadero es tributario de la naturaleza, incluso si es "abstracto".

La aspiración a participar en esta pulsación universal.⁷¹

De este texto se desprende que Kandinsky sostiene que cada forma de una composición, al igual que cada ser vivo, no es un ente cerrado sobre sí mismo sino que está abierto a la totalidad. Así es como entendía Bergson la finalidad.

La finalidad kandinskyana

Al estudiar Bergson habíamos llegado a la conclusión de que éste afirmaba que existía un Todo de la duración; pero se trataba de un todo virtual. La duración se definía esencialmente como una multiplicidad virtual –lo que difiere en naturaleza–, mientras que la memoria aparecía como la coexistencia de todos los grados de diferencia en esa multiplicidad virtual. El impulso vital designaría la actualización de ese virtual siguiendo líneas de diferenciación, que se corresponderían con los grados, hasta esa línea precisa del hombre en la que el impulso vital tomaría conciencia de sí. Estas líneas no forman un todo por su cuenta ni se asemejan a lo que actualizan.

⁷⁰ CB, p. 185.

⁷¹ Ibid.

En su reflexión sobre el mecanicismo y el finalismo, Bergson se inclinaba por éste último bajo la condición de someterlo a dos correcciones. Por una parte, sostenía, sería razonable comparar al ser vivo con todo el universo, pero se incurría en un error al interpretar esta comparación como si se expresara una especie de analogía entre dos totalidades cerradas: el macrocosmos y un microcosmos. Si el ser vivo tiene finalidad, postulaba Bergson, la tiene en la medida en que está esencialmente abierto a una totalidad también abierta. Bergson sentenciaba que “la finalidad es externa o no es nada de nada”. Puntualizaría esta idea afirmando que “en la naturaleza no hay ni finalidad meramente interna ni individualidad marcada de un modo absoluto”⁷²

Otra prueba de la finalidad la tenemos, según Bergson, en la medida misma en que se descubren actualizaciones semejantes, es decir, estructuras o mecanismos idénticos sobre líneas muy divergentes –recordemos el ejemplo del ojo en el molusco y en el vertebrado-. Un infinito número de causas accidentales presentándose en un orden también accidental no pueden llegar a un mismo resultado en líneas tan divergentes: la teoría darwiniana de la selección natural no es válida para explicar la formación de órganos semejantes en especies muy distantes.⁷³ Cada actualización o diferenciación son una verdadera creación: el Todo crea las líneas divergentes según las cuales se actualiza y los medios desemejantes que utiliza en cada línea. Hay finalidad porque la vida no opera sin direcciones; pero no hay fin, pues estas direcciones no preexisten ya definidas, sino que son creadas por el acto que las recorre, aunque mirando el camino ya recorrido, pudiésemos indicar la dirección de éste y hablar como si se hubiese seguido un fin.⁷⁴

Esta distinción bergsoniana nos da las claves para entender una de las frases del texto de Kandinsky que transcribíamos en el epígrafe anterior. Nos referimos a la afirmación en la que dice:

En la pintura una línea puede estar colocada “libremente”, sin subordinarse a la totalidad, sin guardar *relación externa* con el centro: la subordinación es de *tipo interno*.

En el proceso de ejecución de una composición no hay nada previsto de antemano. La dirección que sigue el trabajo de Kandinsky no preexistía ya definida. No debemos buscar una relación o subordinación formal; “la fuerza creadora se atiene a determinadas leyes naturales que descartan lo excéntrico”, pues Darwin constataba una referencia formal o fisiológica a un arquetipo. Una composición no es la resolución de un ejercicio de geometría o de física, tal como sostendrían las doctrinas del mecanicismo y del finalismo

⁷² Cfr. EC, pp. 529-531, 41-43.

⁷³ Cfr. Ibid., p. 541, 54.

⁷⁴ Cfr. Ibid., p. 538, 51; Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 111-112.

radical, en el cual, en función de las variables de una ecuación, se podría determinar el resultado. Las direcciones, es decir, las formas, se van creando a la par por el mismo acto que recorre la superficie donde quedan depositadas. Cada nueva forma –un presente que ha sido– asume todo el pasado –el pasado es– de lo que ha sucedido en el soporte; pero el futuro es impredecible, pues no es posible determinar una dirección. Cada línea de actualización corresponde a un nivel virtual, pero debe inventar cada vez la figura de esa correspondencia, hacer posible que lo que estaba confuso pueda desarrollarse, pueda distinguirse. El Todo no está dado, aunque es bien cierto que desde cada presente es como un reflejo del camino recorrido.⁷⁵

El futuro nunca está contenido en el presente. Este presente no puede dar razón del futuro bajo la forma de fin representado. Sin embargo, una vez realizado un dibujo, un nuevo presente, éste explica el anterior presente tanto como el primer dibujo puede explicar el segundo; por lo tanto, el presente actual deberá considerarse más como un fin que como un resultado.

En una composición hay finalidad porque Kandinsky exige que cada uno de los elementos formales se subordine a la totalidad: no es posible operar sin direcciones. Las formas de una composición, aunque tengan procedencias muy dispares, han llegado a coordinarse de tal manera que puedan desempeñar todos ellos una función dentro de esa composición. No hay forma que sea prescindible en un trabajo de Kandinsky, de la misma manera que no hay forma que no se haya adaptado.

La composición puramente pictórica se plantea, con respecto a la forma, dos problemas:

1. La composición de todo el cuadro.
2. La creación de diversas formas, que se interrelacionan en diferentes combinaciones y se subordinan a la composición total. De este modo, en un cuadro diversos objetos (reales o abstractos) son subordinados a una forma grande y modificados de tal manera que encajen en ella y la creen. En este caso, cada forma individual conserva poca personalidad, ya que sirve primordialmente a la creación de la gran forma composicional y ha de ser considerada principalmente como elemento de esta forma. La forma individual está construida así y no de otra manera, no porque lo exija su propio sonido interior, independiente de

⁷⁵ Con el siguiente ejemplo confirma que no acepta postulados deterministas –un mecanicismo o un finalismo radical– en los que no haya opción a la creación ni a la invención: “Sería simple suponer que un pueblo es colocado “casualmente” en una determinada posición geográfica que habrá de determinar su ulterior desarrollo. Igualmente insuficiente sería suponer que las condiciones políticas y económicas, que surgen por último del pueblo mismo, deban determinar y dirigir su fuerza creadora. La meta de una fuerza creadora es interior, de modo que esa interioridad no se puede extraer *solamente* de la corteza de lo exterior”. PL, p. 68.

la composición grande, sino porque está llamada a servir de material de construcción de esa composición.

La solución del primer problema, la composición de todo el cuadro, constituye en este caso el objetivo principal.⁷⁶

La "forma individual conserva poca personalidad", es decir, cada forma, también cada una de las partes de esa forma, no está hecha para sí misma. Cada elemento formal que entra en la composición de un cuadro tendría una cierta individualidad, aunque éste no sería lo bastante independiente ni aislado de los demás para que se le concediera un principio vital propio –cada forma, cada actualización bergsoniana, sólo retenía del empuje global de la vida un cierto impulso que utilizaba en su interés; en esto consistía la adaptación-. Toda forma viva bergsoniana debía permanecer unida a la totalidad de las formas por la vía de una descendencia divergente a partir de un centro u origen. La plena armonía, que se debía a una identidad de impulso y no a una aspiración común, sólo la encontraríamos en esa totalidad o virtualidad confusa y no diferenciada. Kandinsky, al igual que haría Bergson, acepta una finalidad que coordina no sólo las partes de una forma con ella misma, sino también cada forma con el conjunto de las demás.

Las siguientes palabras de Kandinsky, que aunque nos recuerdan la dualidad sencillo-complejo, y que figuran en el epílogo de *Über das Geistige in der Kunst*, nos confirman esta concepción de la finalidad:

Las formas de éstas –Kandinsky se refiere a los ocho ejemplos de composiciones que aparecen al final de *Über das Geistige in der Kunst*– se dividen en dos grupos principales:

- a) la composición simple, subordinada a una forma simple dominante: llamamos a esta composición *melódica*;
- b) la composición compleja, integrada por varias formas que se subordinan a una forma principal, evidente o velada. Externamente puede resultar muy difícil hallar esta forma principal, lo cual da a la base interior gran fuerza sonora. Llamamos a esta composición compleja, *sinfónica*.

⁷⁶ UG, pp. 60-61. Kandinsky, en una nota a pie de página hace referencia a la expresión "composición total" y dice: "la composición grande puede estar formada por composiciones menores, completas en sí mismas, opuestas incluso exteriormente, pero que sirven (en este caso por oposición) a la composición grande. Las composiciones menores constan de formas diversas de cromatismo interior vario".

Bergson utiliza ejemplos de organismos vivos y de los órganos que los componen para defender su tesis de la finalidad externa. En un texto paralelo al de Kandinsky –"(...)cada forma individual conserva poca personalidad"– dice: "Las células que constituyen los tejidos tienen también cierta independencia". EC, p. 530, 42.

En "Malerei als reine Kunst" (1913) afirma: "Al igual que la obra natural, la obra de arte está sujeta a la ley de la construcción; sus componentes sólo viven gracias al conjunto". Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 56.

Entre estos dos grupos principales existen diversas formas de transición, en las que siempre hallamos el principio melódico. El proceso evolutivo es muy parecido al de la música. Las desviaciones en ambos procesos son resultado de otra ley concomitante, que, sin embargo, hasta ahora siempre se ha sometido a la primera ley evolutiva. Por lo tanto estas desviaciones no son normativas.

Cuando se elimina el elemento figurativo de la composición melódica y se descubre la forma pictórica subyacente, aparecen formas geométricas primitivas o una estructura de líneas simples, que apoyan un movimiento general. Éste se repite en algunas partes, y a veces lo varían determinadas líneas o formas que sirven a diferentes fines.⁷⁷

Un texto de 1926, "Der Wert des Theoritischen Unterrichts in der Malerei", nos ayuda a entender todavía más el sentido de finalidad en Kandinsky. Al referirse a los elementos que le permiten construir un dibujo, es decir, a los elementos formales que constituyen el lenguaje de aquello que llama "pintura composicional", afirma:

(...) los medios son determinados por un fin y, así, el fin es comprendido a través de los medios. (...) Por lo tanto, aquí es cierto que el medio sirve al fin.⁷⁸

¿A qué se debe adaptar una composición? Das "Prinzip der inneren Notwendigkeit"

Hemos visto que Bergson daba una interpretación finalista a la evolución, interpretación en todo momento psicológica, y que solo tiene valor y significado en sentido retroactivo, nunca como anticipación de futuro. La finalidad de la evolución pasaba, en Bergson, por esa vía por la cual discurría el impulso original hasta alcanzar la comprensión de la vida. Es la línea del hombre, en la que la marcha hacia la inteligencia, es decir, el ejercicio de la función intelectual, ha ido más lejos, hasta llegar a tener conciencia de sí misma.

En Bergson, el ser vivo aparecía, en relación con la materia, ante todo como planteamiento de problemas y capacidad de resolverlos: la construcción de un ojo, por ejemplo, era en primer lugar, la solución de un problema planteado en función de la luz. Dicha solución era, en cada momento, la mejor posible de acuerdo con la forma en que el problema estaba planteado y con los medios de que disponía el ser vivo para resolverlo. Esta característica de la vida, planteamiento y solución de problemas, le parecía a Bergson más

⁷⁷ UG. p. 106.

⁷⁸ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas*. Vasili Kandinsky, p. 86.

importante que la determinación negativa de necesidad, es decir, la influencia directa de las causas exteriores no servía para explicar las modificaciones de las formas.

Bergson afirmaba que la materia organizada poseía una aptitud *sui generis* para adaptarse a un estímulo externo. Gracias a esta capacidad o adaptación activa –no pasiva–, la materia organizada sacaría del influjo exterior un provecho adecuado: el ojo, una máquina cada vez más compleja, vendría a ser la huella cada vez más profunda de la luz sobre esa materia organizada. Asimismo diferenciaba entre la causa de esas transformaciones –el *élan vital*– y la finalidad de esas transformaciones o adaptación a un influjo externo, a una función: la visión de los objetos exteriores. Esta aptitud supondría siempre creación, nunca repetición. Adaptarse es, decía Bergson, replicar, no repetir.

En *Über das Geistige* encontramos textos que nos recuerdan estas ideas bergsonianas:

Cada forma es sensible como una nubecilla de humo: el más mínimo e imperceptible cambio en cualquiera de sus partes la modifica *esencialmente*, hasta tal punto que quizás sea más fácil lograr el mismo sonido a través de diferentes formas que expresarlo repitiendo la misma forma: la repetición exacta no es posible.⁷⁹

En este escrito Kandinsky utiliza frecuentemente la expresión “*inneren Notwendigkeit*” (“necesidad interior”) para referirse a algo que debe gobernar la construcción de una composición.

Las medidas y las balanzas no están fuera sino dentro del artista y constituyen lo que podríamos llamar su sentido del límite, su tacto artístico –cualidades con las que el artista nace y se potencian hasta la revelación genial gracias al entusiasmo–. En este sentido hay que entender también la posibilidad del “bajo continuo” en la pintura, ya presagiado por Goethe. De momento sólo intuimos una gramática pictórica de este tipo; cuando se realice se basará no tanto en las leyes físicas (como se ha intentado y se vuelve a intentar: “cubismo”) sino en las *leyes de la necesidad interior*, que podemos calificar de “anímicas”.⁸⁰

Este texto nos da pie a revisar la noción bergsoniana de multiplicidad. Según Kandinsky, el cubismo quedaría restringido –siguiendo las distinciones de Bergson entre lo objetivo y lo subjetivo– a aquello que puede ser dividido de

⁷⁹ UG, p. 64.

⁸⁰ UG, p. 69.

infinitas maneras, y que todas ellas, incluso antes de ser efectuadas, son aprehendidas por el pensamiento como posibles sin que cambie nada del aspecto total del objeto. El cubismo quedaría incluido en la categoría de lo objetivo. Necesitamos acudir al segundo capítulo de *Les Données immédiates* para analizar cómo asume Kandinsky las distinciones que Bergson hace entre aquello que califica de objetivo y lo que califica de subjetivo. En realidad, Bergson, al reflexionar sobre la multiplicidad de los estados de conciencia, esté preparando el terreno para hablar de la duración. Mas adelante analizaremos detenidamente estas cuestiones.

Bergson, al explicar su teoría del *élan vital*, concluye que el desarrollo de un órgano depende de lo lejos que vaya el ejercicio de la función: es distinto el ojo de un ser vivo rudimentario del ojo muy perfeccionado de un animal superior. Pero todos ellos presentan la misma coordinación. Por muy alejadas que entre sí se hallen dos especies, si en ambas la marcha hacia esa función, la visión, ha ido igual de lejos, en las dos habrá un órgano visual similar, porque la forma del órgano no hace más que expresar la medida en que se ha obtenido el ejercicio de la función. Bergson especifica que al hablar de una marcha hacia el ejercicio de una función, la visión en el caso del ojo, no se exige que haya una representación de un fin que se ha de alcanzar, sino que esa marcha se efectúa en virtud del impulso original de la vida, y que está implicada en el movimiento mismo, encontrándose en todas las líneas de la evolución. La vida, según Bergson, es una tendencia a actuar sobre la materia bruta, acción que no está predeterminada; de ahí la imprevisible variedad de formas que la vida puede ir actualizando en su camino evolutivo.⁸¹

Esa acción, sigue Bergson, significa siempre una elección, representación anticipada de varias acciones posibles. El ejercicio de una función traza las eventuales posibilidades de acción de ese órgano sobre algo que es exterior a él: los contornos visibles de los cuerpos son el dibujo de nuestras posibles acciones sobre ellos que nos proporciona la percepción visual.⁸²

Kandinsky utiliza el término alemán “zweckmäßige” para definir el “principio de la necesidad interior” como “principio del contacto adecuado con el alma humana”:

Nun tritt aber an die Stelle der Natur der Künstler, welcher über dieselben drei Elemente verfügt. Und wir kommen ohne weiteres zum Schluß: augh hier ist das Zweckmäßige maßgebend. *So ist es klar, daß die Wahl des Gegenstandes (=beiklingendes Element in der Formharmonie) nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß.*

⁸¹ Cfr. EC, p. 577, 97.

⁸² Cfr. Ibid., pp. 577-578, 97-98.

Also entspringt auch die Wahl des Gegenstandes dem *Prinzip der inneren Notwendigkeit*.⁸³

Kandinsky, también en *Über das Geistige*, sugiere que cada uno de los elementos formales de una composición debe subordinarse a la totalidad. Concluimos que para Kandinsky cada forma y la totalidad de la composición es, principalmente, un problema planteado en función del contacto con lo humano, lo espiritual o anímico, con lo psicológico. Un dibujo no tiene ninguna finalidad en sí mismo, sino que responde a una necesidad externa a él.

Entendemos por necesidad interior aquel requisito indispensable que exige el espíritu humano para despertar en él unos determinados sentimientos o sensaciones –Kandinsky utiliza frecuentemente el término “vibraciones”– que difícilmente pueden ser expresados con palabras.⁸⁴ En ello desempeña un papel muy importante la intuición del artista, que debe saber aprovecharse de las posibilidades –no nos atrevemos a usar el término “virtualidades”– de las formas. Se trata de unos requisitos que han de cumplir cada uno de los elementos formales de una composición y todos a la vez: adaptarse a unas necesidades externas a ellos. Este principio de la necesidad interior es una exigencia de lo psicológico humano, externo al ámbito de lo pictórico.

En pocas palabras: el artista no sólo puede sino que debe utilizar las formas según sea necesario para sus fines.⁸⁵

⁸³ Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli Verlags AG, Bern, 2004, p. 79. El texto castellano dice: “Ahora pongamos en lugar de la naturaleza al artista, que manda sobre estos tres elementos, y llegaremos a la conclusión de que también en este caso es determinante el factor de adecuación. *La elección del objeto* (= *elemento con-sonante en la armonía de las formas*), *por lo tanto, se debe basar únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana*. Entonces la elección del objeto también nace del *principio de la necesidad interior*”. UG, p. 62.

El traductor francés, en *Du Spirituel dans l'art*, utiliza el término “efficacité” al traducir “Zweckmäßige”: “(...) d'un contact efficace avec l'âme humaine”. El traductor inglés utiliza la expresión “purposeful touching of the human soul”.

En otro lugar dice: “En general el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. *La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana*”. Llamaremos a esta base *principio de la necesidad interior*”. Ibid., p. 54.

Cuando habla de las formas afirma algo similar a lo que acabamos de apuntar de los colores: “*La armonía formal se debe basar únicamente en el principio de contacto adecuado con el alma humana*. Antes definimos este principio como *principio de la necesidad interior*”. Ibid., p. 58.

⁸⁴ “*Las palabras son y serán siempre meros indicadores, etiquetas externas de los colores*”. Ibid., p. 83.

⁸⁵ UG, p. 102.

Un trabajo de Kandinsky es algo útil

¿Qué quiere decir Kandinsky cuando habla del principio de necesidad interior como requisito que han de cumplir los elementos de una composición para hacer vibrar el alma, es decir, para adaptarse a lo anímico? Nos fijamos en los textos que escribió para el almanaque *Der Blaue Reiter*. En "Über Bühnenkomposition" se expresa con más claridad que en *Über das Geistige*. La meta de una obra de arte, afirma Kandinsky, es intervenir en el proceso anímico mediante "un determinado complejo de vibraciones". La vibración de lo material –cada arte posee sus propios medios materiales– debe adaptarse a la vibración de lo anímico. El arte cubre unas necesidades psicológicas, también fisiológicas, del hombre.

*El arte es por ello indispensable y útil.*⁸⁶

Bergson afirmaba que la visión de un ser viviente es una visión eficaz, limitada a aquellos objetos sobre los cuales puede actuar. Las transformaciones que se habían producido en el ojo estaban canalizadas a la acción y el órgano visual simbolizaba el trabajo de canalización. Una composición es eficaz porque tiene por objeto producir esas vibraciones en el intelecto humano. La materialidad de las formas de esa composición representa el trabajo necesario para conseguir esa acción, los obstáculos vencidos. Nos fijamos en un párrafo de "Über die Formfrage":

(...) una forma que es la mejor en un caso puede ser la peor en otro caso: aquí todo depende de la necesidad interior, que es la única que puede justificar una forma correcta. Si la necesidad interior elige formas particulares, bajo la presión del tiempo y del espacio, formas particulares que están emparentadas las unas con las otras, entonces una forma puede tener significado para más de uno.⁸⁷

Bergson interpretaba la evolución a partir de una finalidad externa. Kandinsky también vería en una solicitud externa –adaptarse a las necesidades de lo anímico en el hombre– el motivo de la creación y continua transformación de las formas, de la misma manera que todas los cambios que se sucedían en la multitud de elementos que componían el ojo estaban determinados y coordinados por una finalidad externa: algo tan sencillo como la visión.

Un trabajo de Kandinsky es un conjunto de obstáculos vencidos: el planteamiento y la solución de problemas. Un elemento formal de una composición no es nunca una repetición de algo ya dibujado con anterioridad; es, en todo caso, una réplica. Cada forma supone una adaptación, una

⁸⁶ BR, p. 179.

⁸⁷ Ibid., p. 155.

actualización, una modificación de una máquina cada vez más compleja. Toda forma kandinskyana es creación. Bergson afirmaba que la tendencia que tienen las formas al cambio no es, como diría Darwin, accidental. Cada variación encuentra en esa tendencia su propia causa del cambio. La necesidad interior kandinskyana crea una multitud de direcciones al mismo tiempo que las tendencias se van actualizando. Pero no todas las tendencias disfrutan del mismo éxito. En Kandinsky descubrimos formas que duran y formas que desaparecen, formas por las cuales corre una mayor cantidad de vida y que se van adaptando a esa solicitud externa, y tendencias que no han conseguido establecer correspondencia alguna entre lo que estaba confuso y el problema que debían resolver. En "Abstrakt oder konkret" un artículo escrito en 1938, Kandinsky afirma:

Cada nueva obra verdadera expresa un mundo nuevo sin precedentes. Por lo tanto, cada obra verdadera es un nuevo descubrimiento; a los mundos conocidos añade un mundo nuevo, desconocido hasta el momento.⁸⁸

En un dibujo de Kandinsky hay finalidad, porque los elementos formales que están sobre la superficie de trabajo no son accidentales, puros actuales, sino que responden a ese principio de necesidad interior.

La imposibilidad y la inutilidad (en el arte) de copiar el objeto sin finalidad concreta y el afán de arrancar al objeto la expresión, constituyen los puntos de partida desde los que el artista avanza hacia objetivos puramente artísticos (es decir pictóricos), alejándose del matiz "literario" del objeto. Este camino le conduce a la composición.⁸⁹

Siguiendo el razonamiento que haría Bergson, afirmamos que no hay fin, porque dichas formas no preexisten ya hechas, no preexiste ningún modelo, el todo no está dado, sino que las formas son creadas al mismo tiempo que Kandinsky las está dibujando. Kandinsky investiga sobre la superficie. Aquí interviene la necesidad interior, pues esos elementos pictóricos no son oportunistas.

Las formas kandinskyanas son el resultado del ejercicio de la función, es decir de una adaptación activa a los requerimientos propios del intelecto humano, necesidades de orden psicológico. Las causas de las modificaciones de los elementos formales de una composición deben ser inherentes a esos elementos. Una composición no es una adaptación pasiva a algo exterior, no es un vaciado o negativo de unas condiciones exteriores. Las fuerzas que los elementos formales almacenan y que vuelcan sobre un soporte se ordenan

⁸⁸ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 206.

⁸⁹ UG, p. 60.

para el ejercicio de una función, para solucionar, de la mejor manera posible, un problema planteado: dar respuesta a una solicitud exterior, a unas necesidades del alma humana. Una composición dependerá entonces de lo lejos que vaya el ejercicio de la función que debe realizar. Ésta es la idea de adaptación que asume Kandinsky. Y es la idea bergsoniana de una adaptación que es creación, nunca repetición.

Estas solicitudes externas pueden ser muy variadas, pero en cada trabajo se encierra la posible acción sobre lo anímico del hombre, al mismo tiempo que la acción posible del observador sobre esa composición. Las vibraciones que se extienden por la superficie pictórica deben adaptarse a las vibraciones de lo anímico: una composición es útil y necesaria.⁹⁰ Una composición no es nunca la solución a un problema de naturaleza exterior al hombre, es decir, a una cuestión de física o de matemática que se plantea entre un conjunto de elementos formales y un soporte. El peso del que nos habla Kandinsky no es el de la física; no cae en un mecanicismo. No importa que dos trabajos de Kandinsky estén muy distanciados en el tiempo, en ellos podemos hallar formas similares, pues se habrán obtenido por el ejercicio de una misma función que habrá alcanzado el mismo grado de intensidad, de satisfacción de una necesidad del intelecto humano. En una composición hay unas leyes, pero la dirección de la composición no está nunca marcada por estas leyes, porque siempre hay una solicitud externa cambiante.

Sin embargo, es evidente que no toda solución formal es en sí un éxito. Toda composición es un éxito relativo en relación con las condiciones del problema planteado, pero es también un fracaso relativo en relación con el movimiento que la crea, pues al necesitar de formas materiales determinadas se cierra a otras posibilidades. Cada composición es una actualización, una detención del movimiento. El Todo nunca está dado, pues es sólo virtual, es decir, cada composición es fruto de una división, y todas las composiciones, al igual que todas las formas, permanecen exteriores unas a otras: en una composición el Todo está sólo virtualmente, no actualmente. En lo actual reina un pluralismo irreducible de elementos formales, todos ellos cerrados sobre sí mismos. Cada dibujo, cada forma, es un mundo que tiende a cerrarse sobre sí mismo, pues posee, de alguna manera, su propia autonomía.

Entonces entendemos el interés que muestra Kandinsky por todas aquellas ciencias que estudian el comportamiento del intelecto humano y especialmente por la psicología. *Cours du Bauhaus* está lleno de anotaciones que hacen referencia a publicaciones de esta índole. Kandinsky, en su propia experimentación, también deduce leyes inherentes a nuestros órganos de

⁹⁰ "Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello es lo que es interiormente bello". En una nota que hace referencia a esta frase Kandinsky añade: "(...) en la pintura todo color es bello, ya que cada color provoca una vibración anímica y toda vibración enriquece el alma". *Ibid.*, p. 104.

percepción, leyes psicológicas que son válidas en todos los ámbitos, incluso fuera de las artes.⁹¹ Una composición debe adaptarse a estas leyes experimentales. Es un trabajo que no queda restringido al ámbito de lo individual, sino que se basa en una ciencia experimental que tiene unas leyes propias que afectan al colectivo de la humanidad.⁹²

Fuera del ámbito de lo pictórico no hay nada. Cada trabajo es una máquina que soluciona un problema planteado. En cada cuadro está todo el pasado. Todas las posibilidades están presentes, aunque sólo afloran aquellas que son útiles. Cada forma presenta su cara más útil a las necesidades de un presente. La necesidad interior coordina todo lo que pasa en una composición: indaga cuáles son los lugares estratégicos, rige el movimiento y las interacciones de los elementos formales y los distribuye adecuadamente, los fija sobre el soporte, justifica una forma correcta, elige formas particulares, etc. Algunas formas desarrollan su movilidad, gracias a lo cual son capaces de conquistar determinados puntos sobre la superficie; otras caen en el inmovilismo y la torpeza, fijando su estado en lo estático y conformándose con protegerse de posibles agresiones o interferencias. Cada forma responde a una solución diferente para resolver el mismo problema de adaptación.

El movimiento aparentemente arbitrario de las formas sobre la superficie puede parecer un juego gratuito con las formas. También aquí rige el criterio y el principio que en todos los terrenos es lo único artístico y lo único esencial: *el principio de la necesidad interior*.⁹³

Un cuadro o una forma de Kandinsky no es más que un instante, una visión inmóvil, de un continuo progreso, pues estamos condicionados por nuestros sentidos. Bergson afirmaba que la vida no procede como nuestra inteligencia, que sólo capta de ella una visión fragmentaria y es incapaz de apreciar su progreso y duración. Toda actualización bergsoniana suponía una lucha de la vida para aprovecharse de la materia; la materia era presentada como un obstáculo que el impulso vital debía superar, y la materialidad como la inversión del movimiento de la vida. Pero cada diferenciación no era una

⁹¹ Cfr. CB, p. 169.

⁹² En una de las anotaciones de *Cours du Bauhaus* leemos: (...) hasta hoy había creído que la pintura moderna y especialmente la pintura abstracta eran puramente intelectuales. Hoy por primera vez cree haber comprendido su esencia". Kandinsky se refiere al profesor de una escuela experimental que había visitado Bauhaus con algunos de sus alumnos. CB, p. 178.

⁹³ UG, p. 64. En otro texto y refiriéndose a las posibilidades del color unido al dibujo, Kandinsky afirma: "A esas alturas vertiginosas la conduce siempre el mismo guía infalible: *iel principio de la necesidad interior!*" Ibid., p. 65. Al hablar de los medios que debe utilizar el artista concluye: "Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior". Ibid., p. 68. "Nuestro contraste -Kandinsky utiliza el término "contraste" como opuesto a "armonía"-, sin embargo, es *interior* y excluye todo apoyo -considerado estorbo y superficialidad- de otros principios armonizadores". Ibid., p. 85.

negación, sino una creación. Un dibujo de Kandinsky representa un conjunto de problemas resueltos. Por tanto, cuando todos los elementos formales de una composición se coordinan entre ellos en vistas a una finalidad, concluimos que hay creación y progreso.

Precisamente esta posibilidad de deformar las formas, en apariencia arbitraria, pero en realidad rigurosamente determinable, es una fuente de infinitas creaciones puramente artísticas.⁹⁴

El desarrollo artístico consiste en el proceso de diferenciación que destaca lo pura y eternamente artístico del elemento de personalidad y del elemento de estilo de época. Por lo tanto, estos dos elementos no sólo son fuerzas concomitantes sino también freno.⁹⁵

La finalidad: Darwin, Bergson y Kandinsky

Ya hemos anotado la corrección esencial que hacía Bergson al evolucionismo de Darwin. El primero afirmaba que la evolución significaba progreso; para el segundo, una variación favorable sería simplemente una manera de adaptarse a un medio determinado: una variación sólo implicaría adaptación, nunca progreso. Darwin rechazaba la explicación de las semejanzas de tipo en las plantas y animales por la utilidad o por la doctrina de las causas finales, es decir, por la doctrina de un Creador de todos los seres vivos mediante un plan organizador preconcebido. La evolución darwiniana no contemplaba la finalidad: es, como ya hemos dicho, simplemente oportunista. Las variaciones accidentales que se producían en las formas, modificaciones únicamente sujetas al azar, se consolidarían sólo si éstas eran beneficiosas para adaptación de dicha forma al medio. En esto consistía, esencialmente, la teoría de la selección natural.

La evolución del mundo de lo viviente, afirmaba Bergson, muestra que la inteligencia es algo que se va configurando en una adaptación cada vez más precisa de los seres a sus condiciones de existencia. En el esquema evolutivo que trazaba Bergson, la vía por la cual corría una mayor corriente de vida era la que llegaba hasta la intuición. Bergson, que se oponía a una finalidad en la que las cosas y los seres vivos no harían más que ejecutar un programa trazado de antemano, defendía una finalidad externa, por la cual se diría que cada ser no está hecho para sí mismo, sino que el conjunto de todos los seres y de todas sus partes de concertarían para el mayor bien de ese conjunto, organizándose en vistas a este fin.

⁹⁴ Ibid., p. 64.

⁹⁵ Ibid., pp. 66-67.

Darwin restringía su trabajo a demostrar que los seres vivos estaban sujetos a una constante transformación. Las especies se extenderían geográficamente en aquellos lugares que fueran propicios a las variaciones que había sufrido. Bergson no cuestionaba la evolución; sus trabajos estaban dirigidos a investigar cómo se producían estas transformaciones y afirmaba que había algo exterior a los seres vivos que coordinaba las operaciones del *élan vital*. En realidad, el trabajo de Bergson estaba por encima de las leyes biológicas: reclamaba para la metafísica, la ciencia de los filósofos, el papel de coordinadora de las demás ciencias. Bergson afirma que tanto el conjunto de variaciones insensibles como las variaciones producidas por saltos bruscos deben ser coordinadas por una finalidad externa. Una finalidad que organice no solamente las partes de un órgano, sino también el conjunto de todos los seres vivos.

La necesidad interior kandinskyana coordinaría la creación y las transformaciones de los diversos elementos formales, de tal manera que se interrelacionen y combinen entre ellos subordinándose a la composición total. Un dibujo tiene una finalidad: adaptarse –Kandinsky habla de suscitar “un complejo de vibraciones”– a aquello que es propio del ser humano, a su mundo psicológico, a su yo profundo. Cada una de las formas y toda la composición debe adaptarse a las leyes de la mente humana. La necesidad interior coordina y organiza las formas de tal manera que ejerciten una función, que se adapten a la psique humana. Una composición es una adaptación a un yo interior, no a una realidad exterior al hombre. Esta adaptación no viene totalmente dada, sino que nuestra acción debe insertarse en el cuadro: la adaptación es recíproca.

En este sentido, el cuadro final –pongamos el caso de *Komposition VII*– ha conseguido una fijación sobre el soporte que no tenían el resto de trabajos o vías de investigación. Fijación es adaptación. Estos trabajos que Kandinsky llamaba composiciones son el resultado de un laborioso proceso en el cual la necesidad interior se las ha arreglado para llegar a una adaptación satisfactoria: la mejor solución encontrada al problema planteado. Cuando nos referimos a *Komposition VII* como el trabajo final, lo hacemos como lo haría un observador externo, es decir, el óleo que lleva este título es el momento final de una secuencia temporal, de un período de tiempo extraído del Tiempo total. Este óleo representaría, en lenguaje bergsoniano, la vía por la que pasa más vida. En este proceso ha habido elementos formales o composiciones que no se han adaptado a esa necesidad interior: han sido vías que no han progresado.

Bergson distinguía claramente entre fin y finalidad. Su noción de finalidad deja abierta las puertas a la creación y a la invención; el fin supondría que la evolución obedece a un plan trazado de antemano. En los escritos de Kandinsky hay textos que inducen a una confusión. Kandinsky no distinguiría

estos dos conceptos con la misma precisión que lo haría Bergson. En "Malerei als reine Kunst", al repetir la idea de que los elementos que intervienen en una composición guardan entre ellos una subordinación funcional, dice:

La obra de arte está sometida a la misma ley que la obra natural: a la ley de la construcción. Sus diferentes partes adquieren vida por el conjunto.

En pintura, el número infinito de partes se descompone en dos grupos:

la *forma dibujada* y
la *forma pictórica*.

La combinación de las diferentes partes de ambos grupos, combinación que obedece a un plan y que apunta a un fin, origina el cuadro.⁹⁶

Cada forma es una detención del movimiento, una adaptación entre materia y vida. La vida, como movimiento, se aliena en la forma material que suscita. En cada actualización, es decir en cada forma, la vida pierde contacto con el resto de sí misma. Hemos afirmado que en un trabajo de Kandinsky hay finalidad: la adaptación a la necesidad interior –"un determinado complejo de vibraciones es la meta de una obra"–; pero no hay fin, ya que esa adecuación no preexiste ya dada. Cada línea de actualización, es decir, cada adaptación debe inventar la forma de esa adaptación. Kandinsky no repite formas.

En Kandinsky no puede haber nunca un repertorio finito de formas. Bergson, recordamos de nuevo, afirmaba que la categoría de semejanza se encuentra siempre subordinada a la de divergencia. Kandinsky utiliza formas similares en distintos trabajos, en vías de investigación muy divergentes. El oportunismo darwiniano no aceptaría que unas mismas variaciones pudiesen producirse simultáneamente en habitantes de regiones geográficas alejadas. En *The Origin of Species* notamos la preocupación de Darwin por dar razón de cómo poblaciones de una misma especie habrían colonizado distintos lugares, incluso distintos continentes, a pesar de las barreras u obstáculos que se interponían a su libre emigración. La finalidad bergsoniana no ve ninguna dificultad en que las mismas modificaciones se produzcan en individuos geográficamente muy distantes.

Sin Título, 1932

Nos fijamos en un dibujo de Kandinsky, realizado en tinta china sobre un papel de 35 x 22,5 cm. Podríamos empezar a buscar algún sentido de este dibujo en *Punkt und Linie*. Así explicaríamos que se trata de una curva libre, que se acomoda sobre el soporte, que está compuesta de un determinado número de ondas, unas fuertes, otras débiles, etc. Estaríamos analizando el

⁹⁶ Sers (ed.), *Vasili Kandinsky. La gramática de la creación...*, p. 44.

dibujo según enseña su mismo autor. En realidad en este dibujo no hay ninguna forma; es el negativo de un movimiento, el rastro que ha dejado algo al atravesar una masa densa. La forma que apreciamos es el resultado del conjunto de obstáculos que un movimiento ha vencido (ilustración 10).

Podemos asociar a este dibujo unos párrafos de *L'Évolution créatrice* en los cuales Bergson pone a prueba su hipótesis del impulso vital para explicar el origen y la transmisión de la vida. Recordemos que Bergson reflexionaba sobre la semejanza del ojo de los moluscos y de los vertebrados. Aceptar la idea de un impulso común daría razón de por qué dos especies que parten de un tronco común, pero que han seguido dos líneas evolutivas muy divergentes tienen órganos semejantes.

Bergson sostenía que el movimiento –ponía como ejemplo el desplazamiento de la mano– no es sólo un recorrido entre dos puntos en el cual se pueden distinguir una infinidad de posiciones según un orden; ésta es una explicación científica. Bergson pretende dar el punto de vista de la filosofía.

"Para nosotros el todo de una máquina organizada –Bergson se refiere a un ser vivo– representa en rigor la totalidad del trabajo organizado (aun cuando esto no sea verdad más que de un modo aproximado), pero las partes de la máquina no corresponden a las partes del trabajo, pues *la materialidad de esta máquina no representa ya un conjunto de medios empleados, sino un conjunto de obstáculos superados*; es una negación más que una realidad positiva.

(...) Con más exactitud compararíamos el procedimiento por el que la naturaleza construye un ojo con el acto simple mediante el cual levantamos la mano. Pero hemos supuesto que la mano no encontraba resistencia alguna. Imaginemos que, en lugar de moverse en el aire, la mano tiene que atravesar un montón de limaduras de hierro que comprimen y oponen resistencia a medida que avanza. En un momento dado mi mano habrá agotado su esfuerzo; en este preciso momento las partículas de limadura se habrán yuxtapuesto y coordinado en una forma determinada, la misma de la mano que se ha detenido y de una parte del brazo. Supongamos ahora que mano y brazo se hubieran hecho invisibles. Los espectadores buscarían en las propias partículas de limadura, y en fuerzas interiores del montón, la razón de ese orden. Unos referirían la posición de cada partícula a la acción que las partículas próximas ejercen sobre ella; éstos serán los mecanicistas. Otros pretenderán que un plan de conjunto haya dirigido el detalle de esas acciones elementales: éstos serán finalistas. Mas la verdad es que ha tenido lugar, sencillamente, un acto invisible, el de la mano atravesando las limaduras: el detalle inagotable del movimiento de las partículas, como el orden de su posición final, expresan en cierto modo negativamente el movimiento indiviso, que es forma global de una resistencia, y no una síntesis de acciones positivas elementales. Por lo cual, si se da el nombre de "efecto" al orden de las

partículas, y el de “causa” al movimiento de la mano, podría decirse en rigor que la totalidad del efecto se explica por la totalidad de la causa, pero no corresponden en modo alguno partes de la causa a partes del efecto. En otros términos, tanto el mecanismo como el finalismo estarán aquí fuera de lugar, y habrá que recurrir a un modo de explicación *sui generis*. Ahora bien, en la hipótesis que proponemos, la relación de la visión con el órgano visual sería más o menos la relación de la mano con la limadura, que la dibuja, canaliza y limita su movimiento.

Cuanto mayor sea el esfuerzo de la mano, más penetrará ésta entre la masa de las limaduras. Pero cualquiera que sea el punto en que la mano se detenga, instantánea y automáticamente las partículas se equilibran, se coordinan entre sí”.⁹⁷

Es necesario precisar las palabras de Bergson cuando dice “la relación de la visión con el órgano visual sería más o menos la relación de la mano con la limadura que moldea, canaliza y limita su movimiento”. La adaptación que nos propone Bergson no es una adaptación formal, sino funcional. Es decir, la máquina del ojo no es el simple vaciado o negativo del canal que deja la luz, de la misma manera que la máquina fotográfica tampoco es el negativo o surco de la luz. Bergson nos propone un modelo de adaptación activa, no pasiva, en el cual la materia tiene una capacidad *sui generis* de organizar una estructura tan compleja como el ojo. La visión es la mejor solución encontrada para adaptarse a los objetos exteriores. Lo importante no es la máquina en sí, sino la función que desempeña esa máquina.

Algo similar pasa en una composición de Kandinsky. La masa gelatinosa que llena la superficie de trabajo tiene la capacidad de montar formas cuyas tensiones interaccionan entre sí para adaptarse a esa necesidad interior del artista. Lo importante no son los elementos formales, sino las fuerzas que activan toda la superficie pictórica convirtiéndola en una compleja máquina que se acomodan al yo psicológico del artista o del observador. La necesidad interior dibuja, canaliza y limita el movimiento de las formas.

Discusión de un ejemplo

El finalismo radical postulaba que el Todo se cerraba a modo de un organismo; en cambio, para Bergson, sería el organismo el que se abre a un Todo: y ese Todo es virtual, pues lo virtual no se realiza, sino que se actualiza. Las formas Kandinskyanas son actualizaciones, no realizaciones. Cada una de las partes de un organismo tiene una vida propia, incluso el más pequeño de estos elementos posee una cierta autonomía. Y también es cierto que cada uno de ellos está subordinado al individuo del que forma parte. Pero

⁹⁷ EC, pp. 575-576, 94-96.

cada individuo no es lo bastante independiente para concederle un principio vital propio: todos los seres vivos están coordinados los unos con los otros. La finalidad bergsoniana coordinaría no solamente las partes de un organismo con el propio organismo, sino también ese organismo con el conjunto de todos los seres vivos.

Kandinsky escoge el ejemplo de una letra para hablar de la autonomía de cada una de sus partes y cómo se coordinan y subordinan a ella. Bergson también había recurrido a la letra como ejemplo de sus tesis.⁹⁸ El texto de Kandinsky es el siguiente:

Algunos ejemplos nos van a trasladar del campo de la reflexión al campo de lo accesible. Si el lector observa alguna letra de estas líneas con ojos distintos, es decir, no como un signo normal de la parte de una palabra, sino primero como una *cosa*, verá en esta letra, además de la forma abstracta práctica y útil creada por el hombre, que es una permanente denominación para un determinado sonido, otra forma corporal que da lugar independientemente a una determinada impresión exterior e interior, es decir, independientemente de dicha forma abstracta. En este sentido la letra se compone de:

1. La forma principal = manifestación del conjunto, que aparece a grandes rasgos como "alegre", "triste", "tirante", "decreciente", "obstinado", "arrogante", etc.
2. La letra se compone de líneas singulares, dobladas de tal o cual manera que cada vez dan lugar a una determinada impresión interior, es decir, también de "alegre", "triste", etc.

Si el lector ha sentido estos dos elementos de la letra, se creará en él enseguida el sentimiento que causa esta letra como *ser con vida interior*.

Aquí no se puede replicar que esta letra tiene sobre un hombre tal efecto y sobre otro tal otro efecto. Esto es trivial y comprensible. Dicho en general, cada ser tendrá sobre distintos hombres tal o tal otro efecto. Nosotros sólo vemos que la letra está formada por dos elementos que finalmente expresan *un* sonido. Las líneas aisladas del segundo elemento pueden ser "alegres", pero la impresión de conjunto (elemento 1) puede resultar "triste", etc. Los movimientos aislados del segundo elemento son partes orgánicas del primero. Idénticas construcciones e idénticas subordinaciones de los elementos aislados a un sonido observamos en cada canción, en cada pieza de piano, en

⁹⁸ Bergson había utilizado en varias ocasiones el ejemplo de una letra para explicar la diferencia que existe entre lo que llama *expresiones parciales* y *partes componentes*. La conclusión a la que pretende llegar es que un poema sólo se puede reconstruir con letras sueltas si éste es conocido anteriormente; mientras que la operación contraria, es decir, la yuxtaposición de letras, no dará nunca ese poema. En este caso, afirma Bergson, las letras no son partes componentes del poema, sino simples expresiones simbólicas. Cfr., IM, pp. 20 y 30; EC, 698-699, 240-241.

cada sinfonía. Y los mismos acontecimientos forman un dibujo, un esbozo, un cuadro. Aquí se revelan las leyes de la construcción. Para nosotros, en este instante, solo hay una cosa importante: la letra impresiona. Y, como decíamos, esta impresión es doble:

1. La letra impresiona como un signo utilitario.
2. Primero impresiona como forma y después como sonido interior de esta forma, de modo autónomo y completamente independiente.

Es importante que estas dos impresiones no se encuentren en ningún contexto mutuo, y mientras que la primera impresión es exterior, la segunda tiene un sentido interior.

La conclusión a la que llegamos es que *la impresión exterior puede ser distinta de la interior*, que es producida por un *sonido interior*, que es *uno de los medios de expresión más poderosos y profundos de cualquier composición*.⁹⁹

Bergson concluye que la evolución del mundo orgánico no debe estar predeterminada en su conjunto, sino que la espontaneidad de la vida se manifiesta en esa evolución por una continua creación de formas que se suceden unas a otras. Pero no se trata de una indeterminación completa, sino que debe dejar un cierto margen a la determinación. El ejemplo que estudiaba, la formación del ojo, se habría constituido por una variación continua en un sentido definido. Bergson afirma que este sentido definido que va acumulándose y montando máquinas cada vez más complicadas se debe a alguna clase de esfuerzo independiente del individuo, común a todas las partes de todos los organismos, asegurándose así la transmisión a sus descendientes. Bergson concluiría así que la idea del *élan vital* se adapta perfectamente a su noción de finalidad.¹⁰⁰

De este texto de Kandinsky podemos concluir algo similar. Ni cada una de las partes de una letra determina una letra, ni las letras determinan un poema. Una composición no está predeterminada en su conjunto, aunque la indeterminación no debe ser completa. Hay algo externo a las letras que las coordina para que formen un poema. Unas fuerzas inherentes a las formas, que se vuelven activas al entrar en relación con otras formas, rigen la construcción de una composición. Las formas de una composición tienen una cierta individualidad, y la composición también debe reclamar la suya. Pero una composición no está hecha para sí misma, sino que está coordinada con algo exterior a ella: la necesidad interior.

⁹⁹ BR, pp. 151-152.

¹⁰⁰ EC, pp. 568-569, 87-88.

Las direcciones divergentes...

Todos los planos que deben su origen a la curva, aun cuando sus variaciones son inagotables, no pierden jamás cierto parentesco, si bien muy lejano, con el círculo, dado que todos llevan en sí tensiones circulares.¹⁰¹

Esta afirmación de Kandinsky en *Punkt und Linie* nos conduce a lo que Bergson llamaba “tendencias divergentes y complementarias”. La evolución, según los postulados bergsonianos, no sigue una determinada dirección. La evolución de la vida, al igual que el estallido de una granada, se fragmenta en individuos y especies. Este estallido se debe a la resistencia que la vida encuentra en la materia bruta y a la fuerza explosiva –debida a un equilibrio inestable de tendencias– que la vida lleva consigo.¹⁰² La vida era, para Bergson, una tendencia que se desarrollaba en direcciones divergentes entre las cuales se repartía el impulso. Las líneas evolutivas divergían precisamente porque eran incompatibles: dos actualizaciones eran distintas entre sí porque las manifestaciones de la vida eran distintas, y evolucionar implicaba elegir sin cesar. Pero la vida conservaría las diversas tendencias y crearía series divergentes que evolucionarían por separado. Estas series podrían tener una importancia desigual; habría líneas que se estancarían y otras que desaparecerían.

Cada actualización desarrolla unos caracteres que son incompatibles con actualizaciones de otras líneas. Bergson comparaba las sociedades humanas con las sociedades de abejas y de hormigas. Estas últimas son admirablemente disciplinadas y unidas, aunque cristalizadas en un estado; en cambio, las primeras están abiertas a todos los progresos pero divididas y en luchas incessantes. La sociedad ideal, aquella en la que se conjugaran los caracteres de ambas sociedades sería, según Bergson, irrealizable. Estas dos sociedades ofrecerían caracteres complementarios. Pero nos encontramos siempre en líneas divergentes, pues no ha habido una vía hacia la vida social. Esta complementariedad sólo manifiesta la comunidad del impulso. El equilibrio, la complementariedad, es sólo una manera de expresarse.¹⁰³

Esos trabajos que Kandinsky llamaba “Composiciones” y que algunos de ellos duraron años responderían a tendencias que se van diversificando, a diversos caminos evolutivos. En el conjunto de trabajos relacionados con *Komposition VII* –dibujos, acuarelas o óleos– no es posible seguir un desarrollo lineal

¹⁰¹ PL, p. 76.

¹⁰² Bergson afirma que la evolución no se puede comparar a una bala maciza lanzada por un cañón que sigue una trayectoria lineal, sino que es similar a una granada de obús que estalla en fragmentos cada uno de los cuales es también una especie de granada dispuesta a estallar y así sucesivamente. Cfr. EC, p. 578, 99.

¹⁰³ Cfr. Ibid., 580-581, 101-102.

desde los primeros dibujos hasta el óleo final: una forma puede desaparecer y aparecer de nuevo más tarde, sufrir variaciones, cambiar de localización dentro del cuadro, etc. No debemos considerarlos dibujos previos o pruebas en vistas al cuadro final, pues estaríamos aceptando momentos privilegiados, sino direcciones divergentes de un proceso evolutivo: cada dibujo es una actualización suficientemente estable, es decir, un estado en el que se ha vencido la inercia respecto al estado anterior, para quedar plasmada sobre un soporte, una vista tomada sobre el devenir... Pero estas actualizaciones no son necesariamente sucesivas, sino que proceden de diversas líneas de investigación. Sólo una vía conducirá al trabajo final; las otras caerían, utilizando una expresión bergsoniana, en un callejón sin salida.¹⁰⁴ El lápiz, la tinta o el óleo no le añadirían nada a cada actual. Todas las pruebas son tendencias. El cuadro titulado *Komposition VII* representa la tendencia que ha alcanzado un punto más alto.

En sus escritos, Kandinsky habla frecuentemente de sus intentos de integrar distintas artes en una única obra. En "Und" escribe:

El primer intento de unir dos artes *orgánicamente* en una obra es el prometeo de Skrjabin: representación paralela de los elementos musicales y pictóricos. Su objetivo es el esfuerzo de los medios de expresión.

Así se abatió por primera vez un muro levantado en el siglo XIX entre dos artes.¹⁰⁵

La propuesta de Kandinsky contempla una única composición en la que todos los distintos elementos que intervienen están subordinados a ella. Nos remitirnos de nuevo a ese texto de Kandinsky de *Über das Geistige* en el que afirma que las formas de una composición deben interrelacionarse entre sí de tal manera que se subordinen a la composición total. Cada forma desempeña un papel dentro del ámbito de lo pictórico como cada órgano de un ser vivo realiza su función. De la misma manera que cada órgano de un viviente debe subordinarse a la totalidad de ese ser, cada elemento formal debe subordinarse a la composición. El ojo debía adaptarse a la visión, pero a la visión necesaria para la posible acción de ese ser vivo sobre las cosas. En esto consistía la adaptación. En "Und" defiende que música, pintura y danza

¹⁰⁴ Magdalena Dabrowski sostiene que pueden distinguirse tres líneas de investigación en el conjunto de trabajos relativos a *Komposition VII*. Anque la cronología es difícil de establecer, Dabrowski afirma que estos trabajos no siguen un proceso lineal, es decir, no hay certeza de que un estudio resulte de otro y preceda al siguiente. Además, hay algunos dibujos que, aunque procedan de vías de experimentación distintas, tienen muchas semejanzas. Cfr. Drawobski, *Kandinsky Compositions*, pp. 40-45.

¹⁰⁵ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 95. En una nota de este artículo, Kandinsky recuerda "Der gelbe Klang" con las siguientes palabras: "Hace años hice un intento de integrar varias artes en una obra, pero no en disposición paralela, sino antagónica: "Gelber Klang"".

pueden participar armónicamente en una obra de arte, aunque reconoce que la danza adopta un papel principal:

1. La danza como fin en sí.
 2. La danza como elemento individual de la obra total compuesta de danza, música y pintura (vestuario y escenario).
- Sin embargo, en estas obras la danza se suele considerar como elemento principal, al que se subordinan los otros elementos.¹⁰⁶

Cuando en "Über Bühnenkomposition" habla de la obra total de arte o del arte sintético, afirma que el objetivo final de todas las artes es borrar las diferencias externas que existen entre ellas y descubrir su identidad interna.

En la última razón interna estos medios son completamente idénticos: la meta final anula las diferencias y descubre la identidad interior. Esta meta final (revelación) se alcanza en el espíritu humano mediante finas vibraciones de esos medios. Estas finas vibraciones que en la meta final son idénticas, presentan sin embargo movimientos internos distintos y se distinguen por eso unas de otras.¹⁰⁷

En cambio, la armonía o complementariedad bergsonianas se revelaba en las tendencias más que en los estados: la identidad de las formas era de derecho, no de hecho. La armonía, punto en el cual Bergson criticaba más duramente al finalismo, se hallaría más bien hacia atrás que hacia adelante. Las distintas manifestaciones de la vida son más o menos antagónicas entre sí. La falta de armonía entre las especies se acentuaría con el progreso evolutivo. La afirmación de Kandinsky hemos de entenderla en el contexto de esa frase que centra su artículo "Über die Formfrage": "*en principio no existe ninguna cuestión de la forma*". La heterogeneidad de distintos medios -también de formas muy disímiles en una composición pictórica- no es incompatible con esa meta final que propone: la mutua adaptación entre obra de arte y lo anímico en el hombre. Las diferencias externas son atribuibles sólo a la materialidad que necesita cada arte para expresarse y que a su vez necesita nuestro entendimiento para observar una obra. Kandinsky aceptaría la idea de una especialización del trabajo. Hablar de equilibrio o de armonía en una composición es aceptar esa especialización o subordinación funcional de los elementos formales.

En los escritos de Kandinsky las formas abstractas y las formas figurativas aparecen como dos tendencias. La forma abstracta siempre está contaminada de lo material, y viceversa. En "Über die Formfrage" Kandinsky acepta esta mutua adaptación:

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ BR, p. 178.

Las formas de materialización arrancadas por el espíritu de la despensa de la materia se pueden ordenar fácilmente en dos polos.

Estos dos polos son:

- 1) La gran abstracción.
- 2) El gran realismo.

Estos dos polos llevan hacia *dos caminos* que finalmente conducen *hacia una meta*.

Entre estos dos polos yacen muchas combinaciones de distintas concordancias entre lo abstracto y lo real.

Estos dos elementos siempre han existido en el arte, donde se los denominaba lo “puramente artístico” y lo “concreto”. Lo primero se expresa en lo segundo, y lo segundo sirve a lo primero”. Era un balanceo desigual, que aparentemente buscaba conseguir en el equilibrio absoluto el punto culminante de lo ideal.

Y parece que hoy uno ya no encuentra la meta en este ideal, que la palanca que sostiene los platos de la balanza ha desaparecido, y que ambos platos, como unidades autónomas independientes la una de la otra, pretenden llevar su existencia separadamente. Y también en esta ruptura de la balanza ideal uno ve algo “anárquico”. Parece ser que el arte le ha puesto fin al agradable complemento de lo abstracto por parte de lo concreto y viceversa.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ibid., pp. 142-143.

Las dualidades kandinskyanas

Una realidad dual

Los escritos de Kandinsky dan testimonio de su gusto por las dualidades: lo armónico y lo dramático, lo concéntrico y lo excéntrico, lo simple y lo complejo, la contraposición consonancia-disonancia, lo homogéneo y lo heterogéneo, abstracción y realismo como dos polos opuestos de un mismo balanceo, la dispersión y la concentración, etc. El movimiento humano, afirma también Kandinsky, al igual que sucede con las formas, a pesar de las diferentes combinaciones, se mantiene siempre binario. En *Punkt und Linie*, sostiene que en el proceso ideal de toda investigación es imprescindible la oposición de los fenómenos entre sí.¹ En este mismo escrito afirma que el orden en una composición viene dado no sólo por una construcción matemática que se ciñe a unas reglas, sino también por una construcción según lo que llama "principio de antagonismo".² Kandinsky encabeza un manuscrito de 1911 con las palabras "Arabisches III (Zweikampf)". Se trataría del comentario a un trabajo que llevaría el mismo título. La lucha de dos árabes por una mujer es el motivo, según Kandinsky "trivial", que le sirve para dividir la superficie en dos mitades: habla del movimiento entre un delante y un detrás, entre una derecha fría y una izquierda caliente, entre tonos claros y tonos oscuros...³

Kandinsky procura transmitir sus ideas a partir de las relaciones que establece entre dos términos: el contenido y la forma, el análisis y la síntesis, la intuición y el cálculo. En "Gestern, heute, morgen", un artículo escrito en 1923 y publicado en 1925, Kandinsky habla de tres parejas de movimientos de sentido opuesto pero que convergen en un mismo objetivo, un nuevo arte sintético y una nueva ciencia estética. Estos movimientos, de direcciones aparentemente antitéticas, son el movimiento analítico y el movimiento sintético, el movimiento materialista y el movimiento espiritual, y el método intuitivo y el método teórico para la construcción de una obra.⁴

Kandinsky, en las primeras frases de *Punkt und Linie*, afirma que la realidad, tal como la experimentamos, es una realidad mezclada. Los dos elementos que la componen –un elemento interno y otro externo– se nos presentan

¹ Cfr. PL, p. 19.

² Cfr. Ibid., p. 112.

³ Cfr. Friedel, Helmut (Hrsg.), *Wassily Kandinsky, gesammelte Schriften...*, pp. 446-447.

En 1902 Kandinsky realizó dos grabados en madera que tituló *Zweikampf*. Barnett, Vivian Endicott, and Friedel, Helmut (ed.), *Vasily Kandinsky, a Colorful Life*, DuMont, Cologne, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1995, p. 92.

⁴ Sers (ed.), *Vasili Kandinsky. La gramática de la creación...*, pp. 79-80.

impregnados el uno del otro, por lo que nos resulta difícil mantener una relación directa con esa realidad:

Todos los fenómenos se pueden experimentar de dos modos. Estos dos modos no son arbitrarios, sino que van ligados al fenómeno y están determinados por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades:

exterioridad-interioridad.⁵

La porción de la realidad que le interesa a Kandinsky es la de la obra de arte. Moviéndonos en este ámbito, y admitiendo que nuestro objeto se nos presenta siempre como dos extremos contaminados el uno por el otro, ¿podemos conocer la realidad de la obra de arte, aquello que quiere transmitirnos su autor?

Esta dualidad es esencial en el discurso de Kandinsky. Todo elemento formal se compone de lo externo, la forma dibujada, y de lo interno, las tensiones que almacena.

Y de hecho, no son las formas exteriores las que materializan el contenido de una obra artística, sino las fuerzas vivas inherentes a la forma, o sea las tensiones.

(...) El contenido de una obra encuentra su expresión en la composición, es decir, en la suma interior organizada de las tensiones necesarias en cada caso.⁶

La inteligencia, cuyo campo de acción es la materia bruta, es capaz de reflexionar sobre una obra de arte y presentarnos su valor científico. Para ello necesita trocear hábilmente la obra de arte y analizar por separado cada uno de los elementos que la componen. Éste es el procedimiento de la ciencia positiva. Ésta es la primera operación que, según el parecer de Kandinsky, nos servirá de puente hacia la "pulsación interior" de la obra de arte. Se abriría así

⁵ PL, p. 15.

Algo semejante afirma en "Malerei als reine Kunst": "La obra de arte se compone de dos elementos: el interno y el externo...". Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 55.

⁶ PL, p. 28. Seguidamente afirma que los hombres se pueden dividir en dos polos: "Ésta en apariencia simple afirmación tiene la mayor trascendencia: su reconocimiento o negación divide no sólo a los artistas actuales sino a todos los hombres de este tiempo en dos sectores totalmente opuestos: a) aquellos que aparte de lo material reconocen lo inmaterial o espiritual y b) aquellos que no quieren reconocer nada fuera de lo material". Ibid.

En 1913, en "Malerei als reine Kunst", afirma: "Dos son los elementos que constituyen la obra de arte: el elemento *interior* y el elemento *exterior*. Tomado separadamente, el primero es la emoción del alma del artista. El elemento *interior* de la obra es su contenido...". Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 55-56.

la posibilidad de penetrar en la obra, participar en ella y vivir sus pulsaciones con sentido pleno.⁷

Un poco más adelante, Kandinsky propone dos vías para el estudio de lo que llama "la nueva ciencia artística":

Las investigaciones que sirven de base a la nueva ciencia artística tienen dos metas y responden a dos tipos de requerimientos:

- a) los requerimientos de la ciencia en general, que nacen del impulso del saber, desligado de necesidades prácticas: la ciencia "pura" y
- b) requerimientos con respecto al equilibrio de las fuerzas creadoras, que se pueden clasificar como intuición y cálculo. Es la llamada "ciencia práctica".⁸

Kandinsky, en estas páginas de la Introducción a *Punkt und Linie*, insiste en que está intentando

establecer un método específico para las investigaciones de la ciencia artística y de probarlo en su aplicación.⁹

El ámbito de acción de la propuesta de Kandinsky parece quedar restringido al campo de lo artístico. El método bergsoniano, cuya primera operación consistía en dividir la realidad siguiendo sus articulaciones naturales, abarcaba todos los campos de conocimiento humano. Kandinsky detiene la división cuando llega a la dualidad exterioridad–interioridad, a la forma y al contenido. Bergson necesitaba llegar siempre hasta las dos presencias puras de la duración y de la extensión.

Kandinsky utiliza la imagen del péndulo –así ilustra algunos de los esquemas de sus clases de Bauhaus– para colocar dos elementos o conceptos opuestos en los dos extremos de un mismo balanceo. Cada uno de esos extremos existe sólo con relación al otro. El realismo es, por ejemplo, aquello que se situaría en el extremo opuesto a la abstracción; lo mismo ocurre con los términos intuición y cálculo, forma" y "contenido, etc. Un balanceo entre dos mundos que jamás lograrán neutralizarse. Al igual que afirmaba Bergson, Kandinsky sostiene que lo puro no existe en la realidad. Por lo tanto, las tensiones de una composición o de una forma manifestarán una tendencia a lo excéntrico o a lo concéntrico, o tal vez una bitonalidad concéntrico-

⁷ PL, pp. 15-16.

⁸ Ibid., p. 18. Dos epígrafes más abajo Kandinsky afirma: "El proceso ideal de toda investigación consiste: a) en el minucioso examen de cada fenómeno por separado, b) en la oposición de los fenómenos entre sí: interacción y comparación; y c) en las conclusiones generales deducibles de las dos etapas anteriores". Ibid., p. 19.

⁹ Ibid.

excéntrico; unas formas lucharán por asentarse en un lugar de la superficie, otras mostrarán una tendencia a desplazarse, etc.¹⁰ Pero la armonía de una composición, afirma Kandinsky, no es incompatible con el carácter disarmonioso de los diversos antagonismos que en ella pueden darse.¹¹ La armonía de una composición se consigue a través de una conciliación dinámica, no dialéctica. Kandinsky no alcanza el equilibrio combinando la insuficiencia de un concepto con la insuficiencia de su opuesto.

Kandinsky habla frecuentemente de lo puro en el arte asociándolo a la pintura abstracta.¹² Este elemento puro u objetivo se encuentra siempre contaminado de los elementos temporal y personal, de naturaleza subjetiva.¹³

Materia y vida

Kandinsky, en su artículo "Über die Formfrage" publicado en el almanaque *Der Blau Raiter*, habla en términos que nos recuerdan la relación bergsoniana entre materia y vida. Kandinsky trata sobre un "espíritu" al que parece atribuir cualidades semejantes a las del impulso vital bergsoniano. Se trata de un "espíritu creador", al que también denomina "espíritu abstracto", capaz de despertar un "impulso interior" o fuerza que mueva el espíritu humano. Lo natural de este impulso sería provocar un movimiento hacia adelante y arriba. Pero este movimiento, la evolución, se vería contrariado por barreras o trabas en su recorrido. A este espíritu o "vida" se le opone de manera hostil una especie de velo o "materia" que lo oculta. Y al igual que el impulso vital de Bergson se aprovechaba de la materia, el espíritu de Kandinsky –contenido– acude a la despensa material y elige lo que necesita –forma–.¹⁴

Bergson sostenía que la vida, una tendencia a actuar sobre la materia bruta, se insertaba una sola vez en la materia, y en esta lucha, la vida procuraba aprovecharse de la materia. Pero la vida llegaba a algunas determinaciones que no progresan más. Un texto de *Punkt und Linie* nos recuerda estas ideas bergsonianas.

¹⁰ Cfr. Ibid., p. 27.

¹¹ "La armonía general de una composición puede consistir en varios complejos que van creciendo hasta un máximo antagonismo. Si bien estos antagonismos pueden tener un carácter disarmonioso, su aplicación no deberá ser de carácter negativo, sino que podrán operar positivamente en cuanto a la creación de una armonía general". Ibid., p. 87.

¹² Cfr. Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 124.

¹³ Cfr. UG, p. 67.

¹⁴ BR, pp. 131-133.

En un pasaje de *L'Évolution créatrice* leemos: "La vida entera, desde la impulsión inicial que la lanzó al mundo se presentará como una marea que sube y que se opone al movimiento descendente de la materia. En la mayor parte de su superficie, a alturas distintas, la materia ha hecho de la corriente un torbellino que gira sobre el mismo lugar. En un solo punto pasa libremente, arrastrando consigo el obstáculo que obstaculizará su marcha, pero no la detendrá". EC, p. 723, 269.

El choque de la fuerza con la materia introduce en ésta lo *viviente*, que se expresa en tensiones. El elemento, resultado real del trabajo de la fuerza sobre la materia, es la *interioridad* expresada en tensiones. La línea es el caso más claro y simple de este proceso creativo, que se repite con regularidad y permite, por lo tanto una exacta y regular aplicación, de modo que la *composición* no es más que una *exacta y regular organización*, en forma de tensiones, de las fuerzas vivas encerradas en los elementos.¹⁵

En el manuscrito del prefacio para el catálogo de la segunda exposición de la Neue Künstlervereinigung München, fechado en Murnau en agosto de 1910, Kandinsky dice:

A una hora indeterminada, de una fuente cerrada hoy para nosotros, viene al mundo inevitablemente la obra. (...) Almas angustiadas, que buscan, enfermas, con profunda herida ocasionada por el choque entre lo material y lo espiritual.¹⁶

En *Über das Geistige* afirma:

La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un *sujeto* independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real. No es pues un fenómeno indiferente y casual que permanece indiferente en el mundo espiritual, sino que posee como todo ente fuerzas activas y creativas. La obra de arte vive y actúa...¹⁷

Algunos trabajos de Kandinsky duraron años. Son composiciones, también cada una de las formas, que sufren un largo proceso de evolución: una superficie es un lugar de transformación. Toda forma y toda composición es el resultado de un proceso de adaptación entre la materia y la vida. El cuadro final es una nueva explosión de vida, "un centro –utilizamos palabras de Bergson- del cual los mundos saldrían como un inmenso haz de cohetes; pero no hay que considerar este centro como una cosa, sino como un constante brotar". En cada trabajo la vida se manifiesta como un impulso, un movimiento espontáneo, "una tendencia a obrar sobre la materia bruta", "una imprevisible creación de formas", "una inmensa corriente de conciencia", "una fuerza espiritual que extrae de sí misma más de lo que contiene". Este impulso no se da nunca en estado puro, encuentra la resistencia de la materia

¹⁵ PL, p. 82.

¹⁶ Friedel (Hrsg.), *Wassily Kandinsky, gesammelte Schriften...*, pp. 352-353. [Entwurf für das Vorwort zum Katalog der zweiten Ausstellung der NKVM, Sept. 1910, Turnus 1910-1911, geschrieben August 1910].

¹⁷ UG, p. 101.

y se combina con ella. Cada trabajo es un proceso evolutivo, en el cual se manifiestan las tentativas de la vida para introducirse en la materia y utilizarla en provecho propio.

¿Cómo pueden representarse las relaciones entre la materia y la vida? Para Bergson se trataba de dos movimientos de sentido inverso; y como la vida era tensión, invención, libertad, la materia era distensión, dispersión, necesidad. La materialidad era el movimiento inverso –de descenso– al movimiento de la vida. La materia era un flujo indiviso, e indivisa era también la vida que la atravesaba, recortando en la materia los seres vivientes, es decir, las formas organizadas. En un texto de *L'Évolution créatrice* dice: "Así como el más pequeño grano de polvo es solidario de nuestro sistema solar entero, y es arrastrado con él en el movimiento indiviso de descenso que es la misma materialidad, así todos los seres organizados, desde el más humilde hasta el más alto, desde los primeros orígenes de la vida hasta nuestros tiempos, en todos los lugares y en todos los tiempos, no hacen más que poner ante nuestros ojos un impulso único, inverso al movimiento de la materia y en sí mismo indivisible. Todos los seres vivientes se sostienen y todos ceden ante el mismo formidable empuje".¹⁸

Una superficie convulsionada

Un cuadro de Kandinsky es una superficie agitada donde se dirime un conflicto: la lucha entre la vida y la materia. Dos realidades opuestas pero que no se pueden dar por separado. La vida se inserta en la materia e intenta aprovecharse de ella. Cada interrupción del movimiento, es decir, de la vida, supone una creación de formas. La idea de selección es fundamental para entender este proceso: cada forma sería el resultado de un proceso de variaciones sucesivas, siempre provechosas en algún modo para la forma modificada; y siempre provechosas también para la totalidad de la composición. Un dibujo es entonces un momento, un recorte estable de ese conflicto. Mientras el devenir extensivo, esas masas aceitosas y pegadizas que se extienden por todo el soporte y que caracterizan muchas de las obras de Kandinsky, intenta inmovilizar y anular la vida, ésta se aprovecha de la materia, adquiere una forma y lucha para crear un espacio vital en torno a sí. Un cuadro es un conjunto de obstáculos vencidos. Cada forma y la composición entera es la mejor solución posible, en ese instante, a un problema de adaptación.

La vida era la movilidad misma, la evolución, el cambio. Las manifestaciones particulares de la vida, debido a la materia, sólo aceptarían a disgusto esa movilidad. Las formas tienden a buscar la estabilidad. Bergson sostenía que la

¹⁸ EC, p. 724, 271.

evolución en general se haría, en lo posible, en línea recta. En cambio, cada evolución sería un proceso circular. Los seres vivos girarían sobre sí mismos, del mismo modo que se forman los torbellinos de polvo que el viento levanta al pasar, mientras son sacudidos por la gran ráfaga que es la vida. Este es el motivo por el cual las formas son estables e imitan tan bien la inmovilidad. Nuestra inteligencia y nuestros sentidos tratan los seres vivos –los elementos formales de una composición– más como cosas que como progreso, olvidando que la permanencia en su forma no es más que el dibujo de un movimiento. Somos incapaces de captar, si no es por un esfuerzo de intuición, ese viento; sólo vemos el polvo que forma los torbellinos.¹⁹

Un cuadro de Kandinsky comporta matices y grados. Un cuadro es multiplicidad que no se deja reducir a una combinación de dos contrarios aprehendidos sólo en el punto extremo de su generalización y vaciados de toda medida y sustancia. Y como no podemos librarnos de lo material, un cuadro es una actualización, una instantánea, o más bien, una sucesión de instantáneas del perpetuo devenir. Mediante nuestros sentidos captamos un cierto titubeo de las formas, un giro sobre sí mismas. Es el momento en el que nuestros sentidos pueden materializar el invisible soplo que las sostiene, aquello que es progreso. Del tiempo como dimensión del espacio nos trasladaríamos a una cierta percepción del tiempo.

Las formas que hay en una composición son formas viables, formas que se han adaptado: un éxito logrado por la vida. Cada elemento formal y todos a la vez son un éxito de adaptación a una necesidad interior dada. Pero, como decíamos en el capítulo anterior, también son un fracaso relativo, pues cada actualización supone una detención del movimiento que las ha creado. En una composición, el contraste entre el movimiento y las formas en que éste se manifiesta, presenta siempre el mismo carácter dual. El espíritu creador se va transmitiendo por toda la superficie, tiende a actuar lo más posible, pero cada forma prefiere aportar la cantidad mínima de esfuerzo.

El acto por el cual se crea una forma, y el acto por el cual esa forma se dibuja son dos movimientos diferentes y, a menudo, antagónicos. El primero se prolonga en el segundo, pero no puede hacerlo sin distraerse de su dirección, pues necesita fijarse en sí mismo más que en el obstáculo que ha de franquear. Bergson afirmaba que la vida es movilidad, y que el éxito de una forma está ligado a su movilidad. Pero cuando las formas se convierten en el punto de referencia y se comparan con el movimiento que las ha depositado en la superficie, y no con el que las ha creado, comprobamos que ese movimiento a menudo se ha desviado y muchas veces se ha detenido en seco. Éste es el punto de vista del fracaso. En toda la superficie de trabajo la

¹⁹ Cfr. Ibid., pp. 603-604, 129.

vida y la materia, lo dinámico y lo estático, y el éxito y el fracaso están siempre presentes.

¿Por qué las formas son diferentes? Bergson aseguraba que la causa de las disonancias en el movimiento evolutivo estaba en la irremediable diferencia de ritmo. El éxito de la evolución, sostenía Bergson, va asociado al riesgo, es decir, a la movilidad. Si nos colocamos de nuevo en el movimiento por el cual se dibujan las formas, encontramos algunas de éstas que tienden a fijarse, abandonando su movilidad. Son elementos cuya dependencia de la materia es todavía muy elevada; elementos que se contentan con buscar un lugar donde protegerse y caen en la inmovilidad y en la torpeza. En cambio hay formas que buscan conquistar nuevos lugares: su movilidad y capacidad de adaptación son máximas. Estas últimas son formas capaces de seguir evolucionando. Movilidad y estaticidad no podían evolucionar juntas: ha sido necesaria una división.

En una composición aparecen formas que han evolucionado siguiendo vías divergentes –potencias que en un principio estarían confundidas y que se han disociado al crecer–, por lo cual han desarrollado caracteres que son complementarios entre sí. Bergson entendía por éxito una aptitud para desarrollarse en los medios más diversos, a través de la mayor variedad posible de obstáculos, de manera que se cubriera la más vasta extensión posible de superficie.²⁰ Kandinsky utiliza elementos formales que pueden situarse en distintos lugares de la superficie pictórica, pues demuestran más movilidad, más capacidad de adaptación a distintos medios; en cambio, otros elementos tienen restringido su ámbito de actuación.

¿Qué función tiene la técnica utilizada en un trabajo de Kandinsky?

Representar las relaciones entre la materia y la vida es representar el movimiento. La evolución no se detiene. El trabajo de Kandinsky consiste en buscar las mejores condiciones de las formas para favorecer la movilidad, el éxito de la evolución. En un trabajo pictórico el éxito se mide por su capacidad de adaptación a esa necesidad interior. En cambio, la materia le proporciona la estabilidad necesaria para realizar una obra, es decir, fijar un momento, o mejor dicho, un intervalo de una secuencia de la vida.

La inteligencia no sirve, no puede comprender la vida: "no hay que apelar a la razón, al trabajo cerebral". La inteligencia, instrumento del conocimiento científico, tiene por objeto la materia, es decir, la inmovilidad. La ciencia –seguimos los postulados de Bergson– alcanza solamente las formas estables resultantes de la evolución; y el movimiento, que es la evolución misma,

²⁰ Cfr. Ibid., p. 608, 134.

escapa a los procedimientos científicos y sólo puede ser captado por intuición. Kandinsky habla de la intuición como un talento con el que nace el artista, no como un método de conocimiento.

Un trabajo de Kandinsky es un trabajo de organización. Kandinsky no puede prever la organización o dirección de sus cuadros. La superficie pictórica es un ámbito de experimentación, lugar en el que se realizan muchas pruebas hasta llegar a un estado estable –en un intervalo temporal–, a una variación provechosa, no sólo de cada forma, sino también del sistema o comunidad de formas. En *Komposition VII* el óleo final implica adaptación satisfactoria a una necesidad interior. Por el camino ha habido muchas variaciones que no se han adaptado al medio.

La cuestión de la técnica es de orden científico. Y lo científico, según Bergson, sustituía la continuidad por la discontinuidad, la movilidad –que era en el fondo la realidad– por la estabilidad. Bergson afirmaba que la diferencia de actitud entre la ciencia de los antiguos y la ciencia moderna radicaba en que la primera creía conocer suficientemente el objeto cuando señalaba algunos momentos privilegiados, mientras que la ciencia moderna consideraba ese objeto en cualquier momento. Aunque, según Bergson la ciencia moderna procede como la antigua, con arreglo al método cinematográfico, la primera toma el tiempo como una variable independiente: cada instante tiene el mismo valor. ¿Es compatible esta concepción bergsoniana de la ciencia con *Komposition VII* y todos los estudios previos asociados a este óleo? El Todo, afirmaría Bergson, nunca está dado; aquello que llamamos el cuadro final, *Komposition VII*, sería un momento del continuo devenir de la realidad. Ahora bien, si nuestro análisis se centra en un intervalo determinado, caemos en el peligro de reducir el orden físico al vital, es decir, las leyes a los géneros y, fijándonos sólo en los extremos de este intervalo –momentos privilegiados–, atribuir a la técnica un papel que no tiene. Es entonces cuando consideraríamos que los dibujos a lápiz o a tinta supondrían rápidos ensayos para ser vertidos a una pintura; el óleo final sería un momento destacado en el proceso de construcción de *Komposition VII*, que destacaríamos de entre todos los trabajos.

Los distintos estadios de una obra reflejan un proceso de adaptación, la lucha que mantienen la materia y la vida. Y en cada trabajo se encuentra todo el pasado, aunque sólo se manifiesta la faceta útil de ese pasado. Pero la técnica utilizada, no es fundamental en el trabajo de Kandinsky, es sólo parte del devenir material en el cual se recortan las formas de esa composición. Cada actualización supone una elección, divergencia de vías. Cada dibujo es un nuevo momento en el proceso de construcción de una máquina cada vez más compleja, y la elección de una forma determinada supone el rechazo de una infinidad de posibilidades. *Komposition VII* sería el máximo progreso posible en un momento determinado. Considerar un óleo como manifestación de

trabajo acabado significaría aceptar unos momentos privilegiados en ese proceso, suponer un modelo ideal trascendente. Mas nuestros sentidos sólo perciben momentos estables de la evolución, y necesitan realizar recortes sobre el devenir material, tomar vistas fijas sobre una realidad cambiante con la mayor cantidad de datos posibles: necesitamos crear estos estadios privilegiados y jerarquizar elementos formales.

Dabrowsky, en su análisis de los trabajos relacionados con *Komposition VII*, se detiene particularmente en el motivo central y habla de una primera impresión de turbulencia, de caótica explosión de colores y de formas amorphas, ancladas en el centro por un pequeño óvalo al cual se superponen un rectángulo irregular y dos líneas paralelas, y que fue el punto focal desde los inicios del trabajo. Describe esta forma central como un torbellino que transmite una sensación de creación a través de un choque de formas dinámicas, alrededor del cual todas los elementos de la composición se encuentran en movimiento circular. Fijándose en el reportaje fotográfico que hizo Gabriele Münter durante los días que Kandinsky ejecutó la pintura final, Dabrowsky insiste en que el centro es el punto a partir del cual se genera toda la composición.²¹

¿Es compatible el equilibrio con la agitación? En los escritos de los años de Bauhaus, especialmente en esas anotaciones que recogen aquello que transmitía a sus alumnos, observamos una insistencia, casi obsesiva, por la búsqueda de la estabilidad dentro del ámbito de lo pictórico. Sabemos que para Kandinsky las leyes del equilibrio requerían que, por ejemplo, ante un elemento de una gran dimensión o de un gran peso se dispusiera de un elemento opuesto o traba, es decir, una tensión principal necesitaba de una tensión opuesta u obstáculo. Este elemento opuesto podía ser la suma de la fuerza de elementos pequeños que atraerían toda la atención: Kandinsky afirmaba que los menores pesos, longitudes y anchos dominarían así las grandes superficies pesadas.²²

Comprobamos la falta de comprensión y de sensibilidad respecto a la gran forma pictórica o gráfica. La mayor agitación así como el mayor "movimiento" deben expresar al mismo tiempo la mayor calma de carácter "sublime". (...) La evidencia de la gran forma condiciona la calma sublime en la agitación.²³

²¹ Cfr. Dabrowski, *Kandinsky Compositions*, pp. 40-45.

A una de las cuestiones planteadas por Chevalier, Bergson responde: "En cuanto a la creación, concibo la fuerza creadora como aplicándose a un punto en el espacio y haciendo surgir en él un mundo que se pone a dar vueltas sobre sí mismo como una peonza tratando de sobrepasarse a sí misma. La fuerza creadora hace lo que puede con los materiales a su disposición. Nuestro mundo le ofrece recursos limitados. Es verosímil que en otra parte haya alcanzado un punto más alto". Chevalier, *Conversaciones...*, p. 69.

²² Cfr. CB, pp. 82 y 170-171.

²³ Ibid., p. 176.

Bergson no veía dificultad alguna para que en la evolución se dieran saltos discontinuos, sacudidas: hay una tensión, luego hay un reposo; es el momento de acumular fuerzas para hacer un nuevo salto.²⁴ Esa dualidad entre lo estático y lo dinámico –recordemos que estático y dinámico correspondía, por ejemplo, a los dos modos de ser complementarios de los vegetales y de los animales, acumular y soltar energía– que veíamos en Bergson está presente en estas frases.

Intuición y cálculo

Nos llama la atención el empleo que hace Kandinsky del término intuición. Kandinsky se remite a él para nombrar un sentimiento, una inspiración o simpatía, una especial capacidad que afirma que tienen los artistas para advertir aquello que es realmente importante para los hombres –habla de un progreso fundamentalmente concerniente a lo espiritual– y así poder trasmitirlo a través de su trabajo. La intuición kandinskyana se aproxima más a la noción husserliana de intuición –una capacidad de dar la esencia o sentido originario del objeto a la conciencia sin la necesidad de utilizar signos o razonamientos– que a la intuición bergsoniana. En *Über das Geistige* Kandinsky afirma:

La intuición con la que nace el artista es el talento evangélico que no debe enterrar.²⁵

El espíritu que conduce al reino del mañana sólo se reconoce a través de la intuición (a la que conduce el talento del artista).²⁶

En “Rückblicke” escribe:

El artista debe conocer sus dones a fondo y, como experto hombre de negocios, no debe olvidar o dejar de utilizar la menor partícula de ellos; por el contrario, su deber es explotar y perfeccionar cada una de esas partículas hasta el límite [de lo posible] [en la versión rusa dice: que le ha sido fijado por el destino].²⁷

Bergson reservaba este término para referirse al método por el cual el filósofo, en su investigación metafísica –ciencia que debía gobernar a todas las demás–, podía acceder a la realidad, a la esencia de las cosas. El método

²⁴ Chevalier, *Conversaciones...*, p. 149.

²⁵ UG, p. 70.

²⁶ Ibid., p. 35. En otro lugar habla de la “intuición poética” necesaria para escoger la palabra adecuada que deberá suscitar una imagen determinada de un objeto no presente. Cfr. Ibid., p. 39.

²⁷ R, p. 111.

bergsoniano era un método complejo y elaborado con unas reglas muy estrictas y que, aunque partía siempre de la experimentación, iba más allá de ésta. Bergson nos presentaba la intuición como un acto simple. Ahora bien, esta simplicidad no excluía una multiplicidad cualitativa y virtual, y todas las direcciones en las que se actualizaba. Sólo una de estas líneas de diferenciación llegaba hasta ese punto preciso en el que el *élan vital* toma conciencia de sí mismo.

En un texto de "Rückblicke" –nos interesan las dos versiones, la de 1913 y la de 1918–, Kandinsky distingue entre razón e intuición. En este pasaje, en el que arremete contra las interpretaciones desafortunadas de sus escritos anteriores –*Über das Geistige y Der Blaue Reiter*–, Kandinsky afirma:

Para el espíritu que se haya fortificado y haya echado sólidas raíces, ya nada puede ni podrá ser peligroso, ni siquiera el trabajo cerebral, tan temido en el arte.²⁸

En la versión de 1918 dice:

Para el espíritu que se haya fortificado y haya echado sólidas raíces, ya nada puede ni podrá ser peligroso, ni siquiera el trabajo de la razón, o ni siquiera su predominio sobre la parte intuitiva y acaso tampoco la exclusión completa de la inspiración. Nosotros sólo conocemos la ley de hoy, que data de algunos milenios y de la que salió progresivamente (con evidentes retrasos) la génesis de la creación. Sólo conocemos las cualidades de nuestro "talento" con su inevitable elemento inconsciente y con el determinado color de ese inconsciente.²⁹

Este texto nos conduce a otro de Bergson, en *L'Évolution créatrice*, en el que éste hablaba de adaptación y progreso. Bergson afirmaba que la adaptación al medio, condición necesaria aunque no causa directora de la evolución, explicaría las sinuosidades del movimiento evolutivo –hay especies que no han variado desde tiempos muy remotos–, pero no las direcciones de este movimiento, ni mucho menos el mismo movimiento. Estamos de nuevo ante la cuestión de la finalidad. Bergson hablaba de los accidentes en la evolución como inconvenientes o causas del retraso. La evolución sería creación sin cesar, constantemente renovándose, que crearía formas de vida y las ideas que permitirían a una inteligencia comprenderla y expresarla.³⁰

²⁸ Ibid., pp. 126 y 247-248.

²⁹ Ibid., pp. 126 y 247-248.

³⁰ Cfr. EC, pp. 581-583, 103-105.

Kandinsky no se remite a la intuición como un método. Esa facultad innata que posee el artista siempre se encuentra en un lado de la balanza; en el lado opuesto se encuentra el cálculo matemático, es decir, aquello que mide lo material. Si para Bergson la intuición era un método filosófico de división –de espíritu platónico–, cuando Kandinsky presupone la intuición la división ya está dada.

El péndulo de Kandinsky se mueve siempre entre dos extremos: entre el cálculo y la intuición, entre constructivismo y el arte abstracto³¹ entre el análisis y la síntesis,³² entre el contenido y la forma,³³ entre el espacio y la superficie³⁴; un péndulo que significa el movimiento de retorno del arte desde lo oscuro y alejamiento de la vida, hacia la claridad y la integración en la vida, desde lo estético hacia lo funcional.³⁵ Kandinsky busca siempre un punto de equilibrio, de síntesis: "und".

La reflexión kandinskyana sobre la relación entre intuición y cálculo es siempre en tono conciliador. Bergson afirmaría que se trata de tendencias que no pueden ir juntas, pues cada una de ellas deja de lado lo que conlleva la otra: la primera de ellas tenía por objeto la materia inorganizada; la segunda, la intuición, sería capaz de comprender la vida. En "Analyse der primären Elemente der Malerei", un texto muy próximo a *Punkt und Linie*, Kandinsky presenta estos términos como los dos extremos opuestos de una balanza entre los cuales se pretende interponer un abismo infranqueable.

Es cierto que muchos recelan de la tendencia a la teoría, pues les parece peligrosa o incluso fatal. No sólo los historiadores, sino los propios artistas evitan la reflexión, la "actividad del cerebro", porque la consideran una amenaza para la pura "invención", sin la cual el arte sería impensable.

Sin embargo, hay otros artistas que están tan convencidos de la necesidad del trabajo teórico que llegan a rechazar la fase intuitiva.

Esto significa que el estado anormal del pensamiento moderno ha perturbado el equilibrio entre las dos fases de la intuición y de la reflexión.³⁶

³¹ CB, p. 40.

³² Ibid., p. 34.

³³ Ibid., pp. 27, 63 y 147.

³⁴ Ibid., p. 147.

³⁵ Ibid., p. 107.

³⁶ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 102. En "Kunstpädagogik" (1928), en un texto muy parecido a éste, critica la opinión de aquellos que sostienen que no se puede dar una educación artística de la misma manera que se da una formación especializada a médicos, juristas o ingenieros: "A esa situación general se opone la opinión de que una educación artística como tal, porque el arte no puede enseñarse ni aprenderse; de que el arte es un asunto de la pura intuición, que no puede generarse deliberadamente mediante una enseñanza". Ibid., p. 114.

Esta tesis queda confirmada años más tarde en su artículo para el catálogo de la exposición "Thèse, antithèse, synthèse", en el que afirma que las leyes –la matemática aplicada al arte es posible– dan la posibilidad de descomponer una obra real; pero ese conocimiento no permite construir una obra de arte, de la misma manera que el conocimiento científico de un ser vivo no permite fabricarlo. Kandinsky habla de un sentimiento necesario para el "sentido del arte".³⁷

La intuición kandinskyana no divide, sino que une, crea. La división es un trabajo asignado al cálculo, al análisis. El error proviene, según Kandinsky, de considerar estos aspectos como dos mundos diametralmente opuestos cuando en realidad están vinculados. Las leyes del equilibrio que propone Kandinsky requieren una perfecta combinación de ambos. La intuición actuaría en y desde nuestro interior como acto simple; el cálculo quedaría circunscrito al análisis que el cerebro realizaría sobre la multiplicidad material.

La intuición era para Bergson un acto simple, capaz al mismo tiempo de una aprehensión indivisible y de una enumeración interminable, una simpatía por la cual uno se transporta al interior de la realidad para coincidir con aquello que tiene de único y de inexpresable. El análisis era un acto que reducía el objeto a elementos ya conocidos, comunes a otros objetos: analizar consistía en expresar una cosa en función de lo que no es. Todo análisis era así una traducción, una representación de puntos de vista sucesivos que se prolongaba hasta el infinito, multiplicando estos puntos de vista para intentar completar una representación que siempre será incompleta. La realidad, entendida en su totalidad, en un absoluto, sólo podrá ser dada en una intuición, mientras que todo lo demás surgiría del análisis.³⁸

La síntesis kandinskyana, el perfecto equilibrio entre la intuición y el cálculo, entre el trabajo cerebral y el sentimiento, caería en el error, si nos atenemos a los postulados bergsonianos, de ver sólo diferencias de grado donde en realidad hay diferencias de naturaleza.³⁹ Intuición y cálculo, al igual que el análisis y la síntesis, son entendidos por Kandinsky como dos fases consecutivas o alternativas de un único proceso. La intuición bergsoniana era un método que correspondía a una ciencia de orden superior al de las ciencias experimentales.

³⁷ Cfr. Ibid., p. 146

³⁸ IM, pp. 1395-1396, 180-181.

³⁹ En "Abstract oder konkret?" distingue la manera de trabajar del arte abstracto de otras experiencias a las que denomina "ismos" diciendo: "(...) en mi opinión, este camino debe ser sintético; esto es, que el sentimiento ("intuición") y la cabeza ("cálculo") trabajen bajo "control" mutuo. Esto se puede conseguir de varias maneras. Yo personalmente prefiero "no pensar" durante el trabajo. No es del todo desconocido que he "explorado" bastantes cuestiones teóricas del arte. Ahora bien: iay del artista que altere su "dictado interno" durante el trabajo por la "acción de la cabeza"!! Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 206.

En un texto de *Über das Geistige*, Kandinsky defiende la primacía de la intuición como instrumento de la necesidad interior:

En el arte la teoría nunca va por delante y arrastra tras de sí a la praxis, sino que sucede lo contrario. En el arte todo es cuestión de intuición, especialmente en los comienzos. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse el camino. Aun cuando la construcción general se puede lograr mediante la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación. El arte actúa sobre la sensibilidad y, por tanto, sólo puede actuar a través de la sensibilidad. El cálculo matemático y la especulación deductiva, aunque se basen en medidas seguras y pesos exactos, nunca producirán resultados artísticos. No se pueden formular matemáticamente esas medidas, ni se encuentran esos pesos.⁴⁰

Un apunte de *Cours du Bauhaus* corrobora esta afirmación:

La interioridad por definición excluye del arte al realismo y al constructivismo.⁴¹

Aunque en el texto de *Über das Geistige* hay una clara alusión a la intuición como causa de vida y creación, y el cálculo matemático queda restringido a posibles formulaciones del camino ya recorrido –nunca como medio para determinar la dirección que debe seguir–, pensamos que la intuición kandinskyana no supera el ámbito de un sentimiento. En “Über die Formfrage” afirma:

Resumiendo: de la combinación del sentimiento con la ciencia surge la verdadera forma.⁴²

La idea de la “gran forma”

Basándome en la solución del estudiante Fieck, demuestro que la ausencia de una gran forma en la composición crea desorden y confusión.⁴³

En *Cours du Bauhaus* hay varias sentencias de Kandinsky en las que aparece la expresión “gran forma”. La gran forma se convierte en criterio de

⁴⁰ UG, pp. 68-69.

⁴¹ CB, p. 174.

⁴² BR, p. 144.

⁴³ CB, p. 86.

enjuiciamiento de una composición. Esta gran forma ha de estar presente en todo trabajo pictórico. Suelen ser los ejercicios de sus alumnos el motivo de las afirmaciones más tajantes en defensa de la gran forma:

Debate sobre los trabajos realizados. Dos eran idénticos: el centro un cuadrado, del que partían cuatro formas cálidas (imolino de viento!). Los otros: una disposición equilibrada del calor y el frío, totalmente esquemática, anulando la parte de arriba y la de abajo. En algunos trabajos faltaba la gran forma, lo que constituía un buen ejemplo para demostrar una falta de composición.⁴⁴

Las distintas leyes que aparecen en las anotaciones de *Cours du Bauhaus* –leyes del equilibrio, de las construcciones, de los grandes contrastes, de los ritmos, etc.– quedan sometidas a este criterio. Kandinsky usa varias expresiones sinónimas: una “forma esencial”,⁴⁵ una “gran tensión”,⁴⁶ “una construcción sumaria”,⁴⁷ etc. A veces habla de “formas que se imponen”,⁴⁸ de una “gran concepción”,⁴⁹ o de “un elemento de una gran dimensión o de un gran peso”.⁵⁰ La presencia de esta gran forma en un trabajo también es criterio de valoración de otras experiencias.⁵¹ En un manuscrito de 1910, Kandinsky afirma que en cada cuadro hay una forma que posee el peso principal, “eine Hauptgewichtsform”⁵²

⁴⁴ Ibid., p. 104.

En una propuesta de ejercicio Kandinsky anota: “Pintar líneas coloreadas, según las correspondencias entre líneas y colores.

Imaginarse primero una línea combinada, esbozarla a lápiz, pintarla luego con trazos de 2 a 3 mm.

La totalidad de la línea debe describir una gran forma: expresión general”. Ibid., p. 110.

⁴⁵ “Resultados: desarrollo de una percepción de lo abstracto, visión rápida y clara de la forma esencial y su representación exacta, dejando de lado los aspectos secundarios y las formas insignificantes”. Ibid., p. 22.

⁴⁶ Kandinsky propone varios ejercicios a sus alumnos para las vacaciones de 1928. Uno de ellos tiene el siguiente enunciado: “Relación recíproca de dos superficies, una geométrica, una libre. Gran tensión, pequeños obstáculos. Explicación”. Ibid., p. 37.

⁴⁷ “Para la mensuración, emplear una cuadricula, pero la mensuración seguirá siendo aproximativa. Las combinaciones “mecánicas” o “fortuitas” exigen también una construcción sumaria. Ejemplo de mensuración y de expresión numérica mediante Schenschin, Liszt, “Pensieroso” y “Sposalizio”. Ibid., p. 85.

⁴⁸ “Sobre un fondo coloreado, 3 formas primarias que se imponen, aunque otras formas (eventualmente libres) tienden a velarlas”. Ibid., p. 37.

⁴⁹ “La gran concepción, el esquema, el esqueleto (la construcción) son vida en sí mismas, vibran por las particularidades”. Ibid., p. 41.

⁵⁰ “Tensión y traba: un elemento de una gran dimensión o de un gran peso = tensión, elemento opuesto = traba”. Ibid., p. 82.

⁵¹ “3. *Cubismo*. Idea: el problema de la forma, comienzo de la construcción pictórica. Rechazo del color (ley del movimiento pendular). Bases teóricas. Inconscientemente: el papel de la gran forma”. Ibid., p. 28.

⁵² Cfr. Friedel, Helmut (Hrsg.), *Wassily Kandinsky, gesammelte Schriften...*, pp. 380-382.

Kandinsky no se refiere a un elemento formal *a priori* que condiciona el desarrollo de un dibujo. Aunque en algún texto la noción de gran forma aparece como un recurso formal al servicio de la necesidad interior,⁵³ toda duda se diluye cuando consideramos de nuevo el texto de *Über das Geistige* en el que sostiene que las diversas formas de una composición, conservando cada una de ellas poca personalidad, deben subordinarse a la composición total o forma grande.⁵⁴

En "Über die Formfrage" encontramos un texto similar al de *Über das Geistige*:

(...) quiero subrayar de momento un aspecto importante para nosotros del buen dibujo infantil: el de la composición. Aquí salta a la vista la inconsciente, como surgida por sí misma, aplicación de las dos partes de la letra arriba mencionadas, es decir a) la *impresión en conjunto*, que frecuentemente es precisa y que aquí y allá se eleva hasta lo esquemático, y b) las *singulares*, las *formas* que forman grandes formas, de las que cada una tiene vida propia.⁵⁵

La noción kandinskyana de gran forma está relacionada con esa finalidad abierta que, según sosteníamos en el capítulo anterior, debe tener una composición de Kandinsky. Cada forma no está cerrada sobre sí misma, sino que está abierta a una totalidad. Todas las formas de una composición se conciernen para el mayor bien del conjunto y se organizan en vistas a este fin. El más insignificante de los elementos de una composición puede también ser considerado como una composición en la que todas sus partes se subordinan a este elemento.⁵⁶ La existencia de cada elemento formal está subordinada a la existencia del grande. Pero no es una subordinación jerárquica la que deben guardar entre sí cada una de las formas y todas a la vez, sino una subordinación funcional, una subordinación que permita el ejercicio de una función: adaptarse a algo externo a esa composición. Así entendida, una composición sería como un organismo abierto a la totalidad del universo. En un apunte de *Cours du Bauhaus* leemos:

⁵³ "La elasticidad de las diversas formas, su transformación interna-orgánica, su dirección dentro del cuadro (movimiento), el predominio del elemento corpóreo o del elemento abstracto en cada forma, por un lado, y, por el otro, la ordenación de las formas que constituyen las formas grandes de los diversos grupos formales, que crean la forma grande de todo el cuadro...". UG, p. 65.

⁵⁴ Cfr. Ibid., pp. 60 y 63.

⁵⁵ BR, p. 160.

⁵⁶ "Mi consejo: tratar un elemento o un complejo de elementos como primordial, subordinándole deliberadamente los otros. No intentar exaltar la sonoridad de un solo color, sino hacerla cantar, por yuxtaposición con otros colores. ¡No perder de vista la composición del conjunto!" CB, pp. 174-175.

En la siguiente anotación afirma: "Varias soluciones buenas. (...) Pero en todos falta la forma precisa y una concepción composicional". Ibid., p. 175.

A propósito de la danza: la coordinación de redondo y puntiagudo (=femenino–masculino) de los bailarines contemporáneos coincide con la “moda”. Recientemente la mujer deseaba parecer masculina, el hombre femenino. La moda no es un juego de azar, una “locura”, sino que forma parte de la gran forma que debe expresar el espíritu de la época.⁵⁷

Aceptar un orden jerárquico en una composición supondría aceptar la existencia de un elemento privilegiado. Los elementos formales perderían toda su autonomía y su individualidad, y no podríamos hablar más que de una finalidad interna. Una composición quedaría vacía de contenido; sólo habría una adaptación formal. Deberíamos reservar el nombre de forma a la totalidad del trabajo, negándonos a considerar cada uno de los elementos como una forma. Y aunque exista una cierta subordinación formal, que viene exigida por lo material de los elementos formales, en una composición de Kandinsky debemos priorizar el trabajo de conjunto que todos ellos realizan.

Sostenemos que en los trabajos de Kandinsky las formas y las variaciones que éstas experimentan no pueden ser accidentales. Si las transformaciones que sufren las formas de una composición dependieran del azar –Darwin sostenía que los cambios se producían mediante modificaciones insensibles, mientras que la teoría de Bateson o los experimentos de Hugo de Vries postulaban las variaciones bruscas– no se coordinarían entre sí para producir un efecto concreto en todas las partes de la composición, es decir, para el ejercicio de una función. La función que Kandinsky pretende dar a una composición es efecto de la causa, no de la acumulación de casualidades. Hemos seguido el razonamiento que utilizaba Bergson para demostrar que los sistemas evolucionistas cuyas hipótesis se basaban en las variaciones meramente accidentales no justificaban la semejanza de estructuras en líneas evolutivas divergentes, ni los cambios coordinados en el conjunto de un órgano para seguir ejerciendo la función e incluso mejorarla.

La materia de la que dispone Kandinsky poseería entonces una aptitud para sacar el mayor provecho posible de esas condiciones exteriores. La materia kandinskyana –suponemos siempre una materia capaz– reacciona activamente creando unas formas cada vez más complejas para resolver un problema de adaptación. En una composición no hay elementos formales que se adapten mejor que otros. Adaptación es realización de una función para una totalidad, y en el ámbito de lo pictórico no hay funciones prescindibles o menos importantes.

⁵⁷ Ibid., p. 36.

Forma y contenido. ¿Dualismo o monismo en Kandinsky?

La actitud de Kandinsky nos plantea un problema: ¿Cómo hacer compatible sus indagaciones para descubrir el peso *preciso* y equilibrar los dos brazos de la balanza de una composición⁵⁸ con la insistencia en la necesidad de una *gran forma* que ordene toda la composición? ¿No es contradictorio el recurso a esas dualidades de elementos formales para conseguir el equilibrio de la composición con la vehemencia que otras veces defiende la existencia de una forma principal y de otras formas secundarias que dependan de la primera? ¿No cae Kandinsky en la incongruencia de intentar vanamente conciliar la unidad con la división, el dualismo con un monismo?⁵⁹

Desde el punto de vista bergsoniano debíamos distinguir, al analizar aquello que se nos presenta a la experiencia, dos líneas divergentes actuales que diferían en naturaleza, y más allá de la experiencia, llegaríamos a la extensión pura y la duración pura, a un presente puro y a un pasado puro..., es decir, a dos esencias puras. Sobre una de ambas direcciones recaerían diferencias de grado, la otra tomaría sobre sí las diferencias de naturaleza. La vida sería la causa de la diferenciación o división, de la evolución, de las diferencias cualitativas y de la heterogeneidad. A la línea de la materia correspondería la tendencia a la multiplicidad, a las diferencias cuantitativas y a la homogeneidad. La vida es la diferencia de naturaleza en sí y para sí. La materia representaría el esquema de la divisibilidad, pero una divisibilidad entendida siempre como una diferencia de grado fuera de sí y para nosotros. En Bergson no encontrábamos ningún dualismo entre la naturaleza y los grados, pues todos los grados coexistían en una misma Naturaleza, que se expresaría por un lado en las diferencias de naturaleza y por otro en las diferencias de grado.

⁵⁸ "Cuando el platillo izquierdo de la balanza se inclina demasiado hay que cargar un poco más el platillo de la derecha... y entonces el de la izquierda se eleva por sí mismo. Las indagaciones llevadas a cabo con encarnizamiento sobre el platillo derecho de la balanza, el descubrimiento del peso preciso que todavía faltaba, el temblor del platillo izquierdo provocado por la manipulación del platillo derecho, los retoques mínimos del dibujo y del color en un lugar preciso que hacen vibrar el conjunto del cuadro, ese infinito viviente, ese elemento sensible e incommensurable del cuadro bien pintado...". R, pp. 134-135.

⁵⁹ José García Navas sostiene que "Kandinsky ejemplifica la voluntad de gobernar convincentemente el diálogo entre formas disímiles. (...) La pretensión de Kandinsky es que cada uno de los elementos descritos y todos a la vez constituyen la base de una gramática formal que tiene voluntad de sistema. Pintar a partir de ese repertorio es el trabajo de hacerlo compatible entre sí. (...) Kandinsky vuelve frágil su actitud cuando plantea la idea de *gran forma*. Se trata de una noción de jerarquía, que quiebra la integridad de su discurso. La gran forma, que domina la mayoría de sus composiciones, abandona a inferioridad de condiciones el resto de la composición". García Navas, Jose, *Abstracción vital en Abstracción*, (DPA) Publicación del Departament de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya, Edicions UPC, Barcelona, 2000, p. 30.

La dualidad forma-contenido es extensamente tratada por Kandinsky en sus escritos. Toda obra de arte, afirma éste, posee un elemento interior y un elemento exterior. El contenido es ese elemento interior; la forma el exterior. En "Über die Formfrage" afirma:

(...) no es la forma (materia) en general lo más importante, sino el contenido (espíritu).⁶⁰

Kandinsky siempre que reflexiona sobre estos conceptos habla en primer lugar del contenido. Para Kandinsky, ese contenido es el fin de una obra de arte; la forma sólo ha de adecuarse a esta finalidad.⁶¹ ¿Cómo define Kandinsky el contenido? En *Cours du Bauhaus* afirma:

El contenido: la suma de efectos-tensiones organizadas según una necesidad interior.

Disposición: construcción metódica de las tensiones y los relajamientos = *forma*: altura, profundidad, longitud, anchura de las líneas de tensión y de relajamiento.⁶²

Y de manera rotunda, en "Über die Formfrage" dice:

(...) en principio no existe ninguna cuestión de la forma.⁶³

En "Malerei als reine Kunst", un texto publicado en septiembre de 1913, afirma:

La obra es, pues, en suma, la fusión inseparable del elemento interno con el elemento externo, del contenido con la forma.

El elemento decisivo es el contenido. La forma es la expresión material del contenido abstracto.

Luego la elección de la forma depende de la *necesidad interna*, que es, esencialmente, la única ley invariable del arte.

(...) *Una obra bella es una conexión regular entre los elementos interno y externo*. Dicha conexión otorga unidad a la obra. La obra se hace sujeto. En la pintura, la obra es un organismo mental que consta de muchos componentes, como cualquier organismo material.

Estos componentes, vistos uno por uno, no tienen vida, son como un dedo cortado. La vida del dedo y su efecto práctico dependen de su

⁶⁰ BR, p. 138.

⁶¹ "Contenido = fin, Forma = medio". CB, p. 144. En otra ocasión afirma: "para todos los casos, el fin define la forma". Ibid., p. 164.

⁶² Ibid., pp. 41. También cfr. Ibid., pp. 50, 155 y 174.

⁶³ BR, p. 155. En una de las anotaciones de cursos de Bauhaus leemos que: "El problema de la forma es inútil". CB, p. 42.

integración regular en el conjunto de las demás partes del cuerpo. Esta *integración regular en el conjunto es la construcción*.

Al igual que la obra natural, la obra de arte está sujeta a la ley de la construcción; sus componentes sólo viven gracias al conjunto.⁶⁴

En estas palabras entrevemos una cierta preocupación en Kandinsky por la cuestión monismo-dualismo. Pensamos que soluciona convincentemente el problema. Volvemos de nuevo a ese texto de *Über das Geistige* en el que Kandinsky sostiene que los diversos elementos formales de una composición deben subordinarse a la composición total, a una forma grande, y son modificados de tal manera que participen de la composición, conservando cada uno de ellos poca personalidad.⁶⁵ Éste es el momento del monismo. Los elementos formales, considerados independientemente, almacenan en su interior unas tensiones que se vuelven activas cuando estos elementos se depositan sobre un soporte. Todas las formas –Bergson utilizaría la expresión “todos los grados”– coexisten entonces en una sola forma, en una composición –en un solo tiempo, siguiendo con el lenguaje bergsoniano–. En la gran forma kandinskyana recae la diversidad de fuerzas, la diferenciación cualitativa, la heterogeneidad, una multiplicidad virtual y continua. Sobre la materia –toda composición necesita de una expresión material– recaería lo cuantitativo, discontinuo, actual y homogéneo.

El contenido no puede existir sin la forma. En una anotación de *Cours du Bauhaus* leemos:

Si realmente el contenido narrativo (la historia) fuera lo esencial, no necesitaríamos del artista: cualquiera podría relatar los hechos. Por el contenido la forma es esencial. Sin su calidad los hechos sólo son letra muerta. Hamlet existiría sin Shakespeare.⁶⁶

Una forma, o una composición, puede ser analizada dividiendo en dos líneas divergentes la mezcla de forma y contenido, es decir, de materia y tensiones. En la materia, algo común a todas las formas, recaerían todas las diferencias de grado bergsonianas; las interacciones de tensiones organizadas según una necesidad interior, el contenido, tomaría sobre sí las diferencias de naturaleza. Pero Kandinsky pretende que la forma sea expresión del contenido, es decir, forma y contenido forman una unidad.⁶⁷

⁶⁴ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas*. Vasili Kandinsky, pp. 55-60.

⁶⁵ Cfr. UG, p. 60.

⁶⁶ CB, p. 41. En esta misma anotación afirma: “El contenido: la suma de efectos-tensiones organizadas según una necesidad interior”.

En “Abstrakte Kunst”, en 1925, escribía algo similar: “El contenido es el complejo de efectos organizados según una finalidad interior”. Sers (ed.), *Vasili Kandinsky. La gramática de la creación...*, p. 88.

⁶⁷ “Contenido: totalidad interiormente equivalente de los elementos = tensiones.

Evidentemente un trabajo de Kandinsky necesita de lo material. Pero no pretende expresar lo material. En el mismo apunte de *Cours du Bauhaus* Kandinsky anota el siguiente texto:

Contenido impresionista: es un “pretexto”. El tema es la pintura. (Ejemplo: Manet, *Espárragos*.) Cuando el *contenido narrativo* se torna incomprensible (estrategas-reyes, etc.) la *calidad* se hace perceptible. La búsqueda de la calidad es el móvil para todo artista: su meta. La calidad es la expresión máxima de la concepción artística (Tolstoi: *Ana Karenina*). Por tanto: la forma iguala al contenido.⁶⁸

Con estos ejemplos, Kandinsky pretendería mostrar a sus alumnos cómo debe ser la adecuación entre forma y contenido. Seguidamente anota:

La forma ideal: el máximo efecto con el mínimo esfuerzo (economía).⁶⁹

En estas palabras de Kandinsky vemos resumida la idea central del tercer epígrafe del artículo de *Die Kultur der Gegenwart* que citábamos en el capítulo anterior, “Die Zweckmässigkeit”. En este epígrafe, titulado “Methodologische Einführung” (“Introducción metodológica”), el autor afirma que la ciencia ha optado por escoger el Prinzip der Sparsamkeit (principio de economía) como posible explicación para esta concepción de finalidad externa o abierta que coordina cada organismo y el conjunto de todos ellos.⁷⁰

Unidad y multiplicidad en Bergson

Bergson describía, en *Les Donées immédiates* y en las primeras páginas de *L'Évolution créatrice*, la duración como una experiencia psicológica, una experimentación del yo profundo que capta el cambio como la esencia misma de las cosas. Además, Bergson conciliaba perfectamente dos caracteres fundamentales de la duración: la continuidad y la heterogeneidad. La duración sería, entonces, no sólo experiencia vivida, sino condición de esa experiencia, que nos presenta siempre un mixto de espacio y duración. La duración nos presentaría esa sucesión interna, heterogénea y continua; el espacio, en cambio, nos presenta una exterioridad sin sucesión, distinciones extrínsecas, recortes homogéneos y discontinuos en el devenir material universal.

Equivalencia exterior e interior. Actualmente contra la dualidad exterior-interior. $2 = 1$, puesto que $1 + 1$ una unidad”. CB, p. 50.

⁶⁸ Ibid., p. 41.

⁶⁹ Ibid.

En *Über das Geistige* había escrito: “El artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido”. UG, p. 103.

⁷⁰ Cfr. K. d. G., T. III, Abt. IV/1, pp. 89-94.

Bergson no oponía lo “múltiple” a lo “uno”, sino que distinguía, en la descomposición del mixto, dos tipos de multiplicidad. Una estaría representada por el espacio –en realidad se trataría de un espacio determinado y alineado con un tiempo homogéneo, que entre ellos se confunden–: una multiplicidad de exterioridad, de simultaneidad, de yuxtaposición, de orden, de diferenciación cuantitativa o de diferencia de grado, una multiplicidad numérica, discontinua y actual. La otra multiplicidad se presentaría en la línea de la duración: una multiplicidad interna, de sucesión, de fusión, de organización, de heterogeneidad, de discriminación cualitativa o de diferencia de naturaleza, una multiplicidad virtual y continua, no reducible al número, que se hunde en una dimensión puramente temporal y no espacial, que se actualiza desde lo virtual creando líneas de diferenciación que corresponden a las diferencias de naturaleza.

Bergson diría que un objeto, lo objetivo, es aquello que no cambia de naturaleza cuando se divide, aquello en lo cual percibimos sus posibles divisiones –estamos en el campo de lo posible, no de lo virtual–, aquello que se caracteriza por una adecuación recíproca entre lo dividido y las divisiones, entre el número y la unidad. El objeto es una multiplicidad numérica, pues el número, y en primer lugar la unidad aritmética, es el modelo de lo que se divide sin cambiar de naturaleza. Sus diferencias –de grado–, realizadas o no, son siempre actuales.⁷¹

Deleuze concluía que para Bergson, lo subjetivo, la duración, no era simplemente lo indivisible, sino más bien lo que se dividía cambiando de naturaleza; en realidad no cesaría de dividirse. La multiplicidad no sería sólo algo propio de la concepción científica del espacio. La duración bergsoniana sería también una multiplicidad.⁷² Cada división supondría un cambio de naturaleza. En cada estadio de la división se daría otra cosa, pero no muchas. Lo subjetivo, o la duración, sería lo virtual. Lo virtual, al actualizarse, es inseparable del movimiento de actualización. Recordemos que toda actualización se llevaba a cabo por diferenciación, por líneas divergentes, e iba creando, por su propio movimiento, otras tantas diferencias de naturaleza. Continuidad y heterogeneidad eran, según Bergson, perfectamente conciliables. Esta multiplicidad gozaba esencialmente de tres propiedades: la continuidad, la heterogeneidad y la simplicidad. La duración bergsoniana es una síntesis de unidad y multiplicidad: hay multiplicidad de estados de

⁷¹ Cfr. DI, pp. 55-56, 60-61 Transcribimos, de nuevo, un texto de *Les Données immédiates* en el que Bergson distingue lo subjetivo de lo objetivo: “Observamos, en efecto, que llamamos subjetivo a lo que aparece entera y adecuadamente conocido, y objetivo a lo que es conocido de tal manera que una multitud siempre crecientes de impresiones nuevas podría sustituir la idea que de ello tenemos actualmente. (...) Esta percepción actual, y no sólo virtual, de subdivisiones en lo indiviso es precisamente lo que llamamos objetividad”. DI, pp. 57, 62-63.

⁷² “(...) Cuando por un esfuerzo de intuición me repongo en la duración, advierto inmediatamente como ella es unidad, multiplicidad y aun muchas otras cosas”. IM, p. 1402, 189.

conciencia sucesivos, de actualizaciones y, por otra parte, una unidad que los liga.⁷³

El método bergsoniano era incompatible con cualquier método dialéctico. Los dualismos bergsonianos no pretendían recomponer lo real mediante un movimiento del concepto abstracto que sólo fuese de un contrario a otro contrario, de una noción a su negativa: el Yo es uno (tesis) y múltiple (antítesis), luego es la unidad de lo múltiple (síntesis). Bergson, en realidad, pensaba en diferencias de naturaleza, que un falso planteamiento del problema quedarían reemplazadas por degradaciones o por oposiciones: lo negativo por simple limitación o lo negativo de oposición. Estas diferencias de naturaleza son independientes de toda forma de negación; la negación implicaría siempre conceptos abstractos demasiado generales. En este planteamiento bergsoniano descubrimos acentos platónicos. Fue Platón, afirma Deleuze, el primero en criticar a aquellos que decían que lo Uno es múltiple y viceversa, o que el Ser es no-ser. La simple combinación de opuestos no aportaría nada, pues jamás se alcanza lo singular corrigiendo una generalidad con otra generalidad. Todo análisis implica preguntarse *qué, cuánto, cómo, dónde y cuándo*.⁷⁴

En los dualismos kandinskyanos también descubrimos reminiscencias platónicas. El movimiento pendular de Kandinsky nos sitúa en un mundo dividido, incompleto e insuficiente en sí mismo, en el cual cada una de las partes anhela su otra mitad y está en camino hacia ella para recobrar su integridad. Esta concepción se manifiesta en expresiones como: "el elemento objetivo que se hace comprensible con ayuda del elemento subjetivo", "el deseo de ver u oír lo interno en lo externo", "la obra es, pues, en suma, una fusión inseparable del elemento interior con el elemento externo, del contenido con la forma", etc.⁷⁵

Lo objetivo y lo subjetivo

Kandinsky utiliza frecuentemente en sus escritos las expresiones "elemento objetivo" y "elemento subjetivo", "arte objetivo" y "arte sin objeto", etc., con

⁷³ Cfr. Ibid., pp. 1409-1416, 197-207.

⁷⁴ Cfr. Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 43-44. En el *Sofista* Platón continúa su intento de superar a Parménides, que ponía en peligro la multiplicidad de lo real al concebir el ser de modo unívoco negando el movimiento y afirmando que el no-ser no es, presentando ahora los géneros supremos de las Ideas: Ser, reposo y Movimiento. El Ser, para ser aquello que es –lo mismo que el Reposo y el Movimiento–, debe ser idéntico a sí mismo y distinto de los demás géneros. Para ello Platón introduce dos nuevas Ideas: lo Idéntico y lo Diverso. Cada una de estas Ideas es diferente a las otras por participar de lo Diverso, e idéntica a sí misma por su participación de lo Idéntico. Mediante la participación en estos cinco géneros, Platón da cabida al movimiento, que es por participar en el Ser, y por su participación de lo Diverso, de algún modo, no es, es no-ser.

⁷⁵ UG, p. 67; PL, p. 121; Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 56.

reflexiones que nos recuerdan las distinciones que Bergson establecía entre los dos tipos de multiplicidades que revelaban la descomposición de un mixto. Analizaremos algunos textos en los cuales Kandinsky parece caer en contrasentidos o, al menos, no seguir siempre un mismo criterio lingüístico.

En *Über das Geiste* Kandinsky habla de tres elementos que configuran aquello que llama la necesidad interior: el elemento de la personalidad, el elemento del estilo –algo propio de cada época– y el elemento de lo pura y eternamente artístico, un elemento que no conoce ni el espacio ni el tiempo.⁷⁶ Afirma que los dos primeros son de naturaleza subjetiva y que el tercero, el que se expresaría a través del elemento abstracto de la forma, es de naturaleza objetiva. El texto dice:

Los elementos personal y temporal son de naturaleza subjetiva. Cualquier época se quiere reflejar por sí misma, expresar su vida artísticamente. El artista a su vez quiere expresarse y elige sólo las formas que le son espiritualmente afines.

Poco a poco se va formando el estilo de la época, es decir, una determinada forma exterior y subjetiva. Lo pura y eternamente artístico, por el contrario, es el elemento objetivo que se hace comprensible con ayuda del elemento subjetivo.

La ineludible voluntad de expresión de lo objetivo es la fuerza que aquí llamamos necesidad interior y que pide hoy una forma general y mañana otra.

(...) En pocas palabras: el efecto de la necesidad interior y, en consecuencia, la evolución del arte, son una expresión progresiva de lo eterno-objectivo en lo temporal-subjetivo.⁷⁷

La expresión “una determinada forma exterior y subjetiva” (“äußere und subjektive Form”) es esencial en este texto. Si nos atenemos a la distinción bergsoniana, lo exterior correspondería a lo discontinuo y actual. Estamos ante aquello que es característico de multiplicidad cuantitativa, ante aquello que es divisible sin cambiar de naturaleza, aquello que no tiene virtualidad porque sus divisiones son percibidas actualmente como posibles. Lo exterior sería, en Bergson, lo que correspondería a lo objetivo, a lo material, y no a lo subjetivo. Kandinsky, al afirmar que “lo objetivo es la fuerza (...) que pide hoy una forma general y mañana otra”, concede a lo objetivo una cierta

⁷⁶ Kandinsky afirma que el “elemento de lo pura y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cada nación y de cada época y que, como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo. (...) Sólo el tercer elemento de lo pura y eternamente artístico tiene vida eterna. No pierde sino gana fuerza con el tiempo. (...) Por otro lado, cuanto más fuerte sea la participación de los dos primeros elementos en una obra de arte “actual”, tanto más fácil será el acceso al alma de sus coetáneos, y cuanto mayor sea la participación del tercer elemento en la obra “actual” tanto más se debilitarán los otros dos y será difícil su acceso al alma de los coetáneos”. UG, pp. 65-66.

⁷⁷ Ibid., p. 67.

capacidad de evolución, es decir, de actualizarse. Pero esta actualización se realiza en lo subjetivo, es decir, en lo personal o temporal. De las frases de Kandinsky deducimos que lo objetivo ("objective Element"), el elemento de lo pura y eternamente artístico, no varía.

Lo subjetivo bergsoniano quedaba esencialmente circunscrito a lo psicológico: un sentimiento –un complejo de amor y odio, por ejemplo–, se actualizarían en la conciencia modificando el estado psíquico. Lo objetivo y lo subjetivo kandinskyano no se pueden separar: ambos están siempre presentes en un trabajo pictórico. Lo "eterno-objetivo" siempre necesitará de lo "temporal-subjetivo". Lo temporal, para Bergson, era propio del espacio, pero de un espacio auxiliar en el cual yuxtaponíamos estados instantáneos, distinciones extrínsecas en nuestra duración. Ese espacio se confundía con un tiempo homogéneo.

El texto que hemos seleccionado acaba con la afirmación de que "el efecto de la necesidad interior y, en consecuencia, la evolución del arte, son una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo". ¿Es posible contraer al máximo el elemento temporal o subjetivo para expresar sólo lo objetivo?

Al analizar estas frases hemos de considerar dos cosas. Kandinsky, que utiliza términos y expresiones que aparecen en los escritos de Bergson, habría leído *Les Donées immédiates*, por lo que estaría al corriente de las distinciones bergsonianas entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la multiplicidad cualitativa y continua de la duración y la multiplicidad cuantitativa y numérica del objeto. ¿Cae entonces Kandinsky en un contrasentido al no entender un texto oscuro e intentar trasladar las nociones bergsonianas a sus escritos sobre arte o, por el contrario, construye su propia teoría al margen de la reflexión de Bergson? Hemos de considerar también un escrito del filósofo Alexandre Kojève, sobrino de Kandinsky. Este artículo, titulado "Pourquoi concret", fue redactado en 1936 a petición de Kandinsky, y se publicó en *XX^{ème} Siècle* en el número 27/1966. Aunque la tesis de este ensayo se centra en la distinción entre "arte concreto" y "arte abstracto", el autor no puede prescindir de la utilización de expresiones bergsonianas. Kojève coincide con la diferenciación kandinskyana de lo objetivo y lo subjetivo.⁷⁸

⁷⁸ Alexandre Kojève afirma que toda obra de arte anterior a Kandinsky supone una abstracción, pues en realidad no se interesa por el objeto sino que extrae lo bello de éste. La belleza del objeto pintado, siempre un fragmento del mundo en que vive, no es nunca la del objeto real. El artista hace abstracción de los elementos que constituyen el objeto presentado, elementos que faltan no en el objeto, sino en la representación. Kojève afirma que "la pintura anterior a Kandinsky era pues subjetiva en la medida que era abstracta y lo era necesariamente por el mero hecho de ser "figurative"". En cambio, la pintura de Kandinsky es, según Kojève, concreta y no abstracta, pues no "re-produce objeto alguno", por lo que no hace abstracción de nada. La belleza de esta pintura es la del cuadro que la encarna tal cual es. "La belleza en y por una pintura no figurativa es tan *concreta* como la belleza que se encarna por y en la naturaleza y es,

En cambio, en otros escritos Kandinsky utiliza los términos “objetivo” y “subjetivo” en un sentido que parece contradecirse con el texto anterior. En “Abstrakte Kunst”, un ensayo publicado en 1925, parece adecuarse a la diferenciación bergsoniana entre lo objetivo y lo subjetivo. El texto dice:

La diferencia entre el arte llamado “objetivo” y “sin objeto” reside, pues, en ambos casos en la diferencia de medios y de medios de expresión elegidos para expresar el contenido.

En el primer caso, el pintor, por ejemplo, recurre a elementos naturales *frente* a los medios puramente pictóricos, de manera que la resonancia total de su obra se compone de dos aspectos diferentes; podríamos decir *fundamentalmente diferentes*.

En el segundo caso, el contenido de su obra es exclusivamente el producto de medios puramente pictóricos.⁷⁹

Debemos tener en cuenta un tercer factor al reflexionar sobre estos conceptos en Kandinsky: su precisión lingüística no es la de Bergson. Esta ambigüedad nos conduce a una cierta confusión que finalmente se deshace cuando aceptamos que Kandinsky no utiliza estos términos –objetivo y subjetivo– de manera unívoca. En “Der Wert des Theoretischen Unterrichts in der Malerei”, un artículo publicado en 1926, utiliza el término objetivo como criterio de valoración de un trabajo:

El artista joven, y sobre todo, el principiante, debe acostumbrarse desde el principio a un pensamiento objetivo, esto es, científico.

(...) La capacidad de ser objetivo en el juicio de obras *ajenas* no está reñida con la parcialidad en el trabajo *propio*, que es natural y completamente sana: en su propia obra, el artista puede (más bien

por consiguiente, tan *objetiva* como esta última. (...) Cuando el artista produce una pintura figurativa, re-produce, en una imagen subjetiva y abstracta, la objetividad concreta independiente de él, mientras que una pintura no figurativa es un objeto concreto creado por el propio artista. (...) La pintura concreta y objetiva inaugurada por Kandinsky podría definirse, pues, también como una pintura *total*, por oposición a la pintura *abstracta y subjetiva*, que necesariamente es *fragmentaria*”. Cfr. Sers (ed.), *Vasili Kandinsky. La gramática de la creación...*, pp. 157-160.

⁷⁹ Ibid., pp. 88-89.

La versión castellana traduce la expresión alemana “gegenständliche Kunst” por “arte objetivo” y “gegenstandslose Kunst” por “arte sin objeto” o abstracto. El término “gegenständliche” se refiere a algo objetivo, material, concreto. La versión francesa usa las expresiones “art figuratif” y “art non figuratif” respectivamente, la inglesa “objective art” y “nonobjective art”.

En “Malerei als reine Kunst” (1913) distingue el elemento objetivo o práctico (naturaleza) del elemento puramente artístico (construcción), y afirma que este segundo elemento sustituirá progresivamente al primero: la finalidad práctica será sustituida por la finalidad espiritual, lo objetivo (figurativo) por lo composicional. Cfr. Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 55-60.

"debe") ser parcial, porque en este caso, la objetividad podría provocar vaguedad interna.⁸⁰

Lo objetivo nos remite, en este caso, un criterio de trabajo o de enjuiciamiento, y se opone a la parcialidad. En este mismo sentido se dirige a sus alumnos de Bauhaus cuando les recomienda un método para analizar una composición.

En el curso del análisis de las soluciones:

1. descripción objetiva (como en las ciencias exactas). Esforzarse por comprender la composición los unos de los otros y juzgarla objetivamente;
2. control de esas descripciones por el autor de la solución;
3. crítica y justificación (defensa) de la solución por su autor.⁸¹

En un texto de *Punkt und Linie* Kandinsky utiliza expresiones que nos remiten a los dos tipos de multiplicidad que nos revelaba la descomposición de un mixto: una multiplicidad exterior, numérica, de diferenciación cuantitativa, y una multiplicidad interna, de discriminación cualitativa.

Exteriormente consideradas, las diferencias entre las composiciones = objetivos pictóricos son comparables a las diferencias numéricas. Hay diferencias cuantitativas en el caso "imagen primaria de la expresión pictórica", en que el elemento cualitativo desaparece por sí mismo completamente. Al contrario, cuando la valoración de una obra toma como decisiva una base cualitativa, entonces la composición requiere, cuando menos, bitonalidad. Este caso corresponde a los ejemplos que subrayan claramente la diferencia entre medidas y medios externos e internos. La pura y absoluta bitonalidad, bajo examen atento, no existe. (...) De todos modos, una composición cualitativa sólo puede existir en base a la utilización de sonidos múltiples.⁸²

"En todo arte, la última expresión abstracta es el número"

Casi al final de *Über das Geistige* Kandinsky retoma de nuevo la reflexión sobre lo objetivo en el arte. Kandinsky aporta reflexiones que nos dan nuevas luces sobre el sentido de lo objetivo en sus escritos. Ya en el primer texto que citábamos aparecía la necesidad interior. Lo objetivo está íntimamente ligado con la necesidad interior kandinskyana. Anotamos seguidamente este texto:

⁸⁰ Ibid., p. 86.

⁸¹ CB, p. 82.

⁸² PL, p. 32.

La “emancipación” creciente de nuestros días florece sobre el terreno de la necesidad interior, que, como ya dijimos, es la fuerza espiritual de lo objetivo en el arte. Lo *objetivo del arte* intenta manifestarse hoy con una tensión especialmente fuerte. Las formas temporales se sueltan para que se manifieste con más claridad lo objetivo. Las formas naturales imponen límites que en muchos casos obstaculizan esa manifestación. Ahora se aparta y se utiliza su hueco para lo objetivo de la forma –construcción para la composición-. Así se explica la tendencia, muy clara actualmente, hacia el descubrimiento de las formas constructivas de la época.

(...) Hoy, en general, se emplea una construcción desnuda, que aparentemente constituye la única posibilidad de expresar lo objetivo de la forma. Pero si recordamos cómo hemos definido la armonía actual en este libro, reconoceremos también el espíritu del tiempo en el campo de la construcción: no una construcción (“geométrica”) clara, que salta a la vista y es la más rica en posibilidades, es decir, la más expresiva, sino una construcción latente que brota imperceptiblemente del cuadro y está destinada más al alma que al ojo.

Esta *construcción latente* puede consistir en formas casualmente creadas sobre el lienzo, sin coherencia aparente: la ausencia externa de coherencia es, en este caso, su presencia interior. La impresión externa es aquí cohesión interna. Y esto se refiere tanto a la forma gráfica como a la pictórica.

El futuro de la armonía pictórica está precisamente aquí. Las formas ordenadas “arbitrariamente” tienen en el fondo una relación profunda y precisa entre sí que se puede expresar en forma matemática, aunque en este caso quizás se opere más con números irregulares que con números regulares.

En todo arte, la última expresión abstracta es el número.

Lógicamente, este elemento objetivo exige la ayuda y la necesaria colaboración de la razón y la conciencia (conocimientos objetivos “bajo continuo” pictórico). El elemento objetivo permitirá a la obra de hoy decir en el futuro “yo soy”, en lugar de “yo fui”.⁸³

Transcribimos también un texto de *Punkt und Linie*, que es todavía más claro:

Todas las fuerzas encuentran en última instancia una expresión a través del número, lo que se llama *expresión cuantitativa*. Si bien lo anterior no deja de ser hasta hoy una afirmación más bien teórica, no por eso se debe dejar de lado; actualmente carecemos de posibilidades de medición que estarán al alcance de la mano en un tiempo futuro. A

⁸³ UG, pp. 98-99. En este texto también aparece una observación sobre el cubismo: “El cubismo, como una de las formas de transición, muestra cómo a menudo las formas naturales han de ser subordinadas por la fuerza a los fines constructivos y también cómo estas formas crean obstáculos innecesarios”.

partir de entonces toda composición tendrá su correspondiente expresión cuantitativa, si bien tal vez ésta se refiera en principio solamente al “esquema básico” (de la composición) y a sus complejos mayores. El resto es cuestión de paciencia; paulatinamente irá siendo posible la descomposición de los complejos mayores en otros cada vez menores y subordinados. Sólo al conquistar la expresión cuantitativa se volverá íntegramente real la teoría de la composición, cuyos esbozos formulamos hoy. Desde hace miles de años ciertas relaciones muy simples, unidas a su expresión numérica, se han utilizado en arquitectura, música y también poesía (ejemplo: Tempel des Salomo), pero las relaciones de mayor complejidad no han alcanzado hasta hoy una expresión cuantitativa. Operar con relaciones numéricas simples responde a tendencias actuales del arte. Una vez superada esta etapa, será necesario utilizar relaciones numéricas más complejas.

El interés por la expresión cuantitativa reconoce dos direcciones: la teórica y la práctica. En la primera tiene el papel más importante la conformidad con las leyes, en la segunda la conformidad con un fin, o sea la funcionalidad. La ley se ordena, según este segundo caso, al fin propuesto, a través de lo cual la obra alcanza su calidad máxima: la naturalidad.⁸⁴

Si la adaptación de cada una de las formas y todas a la vez al intelecto humano viene determinada por unas leyes numéricas, ¿queda abierta la posibilidad a la invención y a la creación, o tenemos que conformarnos aceptando que en el trabajo de Kandinsky hay un fin pero no una finalidad? ¿Significa esto que toda actualización, todo trabajo de Kandinsky, preexiste ya hecho? Cuando Kandinsky afirma que “toda composición tendrá su correspondiente expresión cuantitativa”, ¿se refiere a que podremos analizar el camino recorrido hasta dicha actualización o a que podremos prever futuras direcciones evolutivas?⁸⁵

Lo objetivo en Kandinsky es algo que perdura, y que inevitablemente queda velado, algunas veces, por las formas temporales. Lo objetivo es algo mensurable científicamente “más con números irregulares que con números regulares”, pues está relacionado con algo de orden psicológico: la necesidad interior. Lo objetivo es lo constructivo que subyace bajo el elemento temporal de las formas, pero que hace que una obra sea siempre actual. Lo objetivo no remite a forma material alguna, sino más bien a las fuerzas que los elementos formales conllevan y que entran en sintonía con lo anímico del hombre. Lo objetivo está gobernado por la intuición: lo material posee esa capacidad *sui generis* de adaptarse a lo psicológico, a la necesidad interior. Los elementos

⁸⁴ PL, p. 83. Kandinsky hace referencia al texto antes citado de *Über das Geistige*.

⁸⁵ En otro texto, que también induce a confusión, dice: “(...) se entiende aquí por orden no sólo la construcción “armónica” matemática, en la que todos los elementos están dispuestos según direcciones exactas...”. Ibid., p. 112.

formales representan el trabajo de canalización de la necesidad interior. Lo importante de esos elementos no es lo material, sino las tensiones que han activado, la función que desempeñan.

Cada tipo de línea busca los medios apropiados que le permitan alcanzar su propia forma, y en verdad del modo más económico: esfuerzo mínimo para un resultado máximo.⁸⁶

Estas expresiones cuantitativas que postula –las direcciones de las actualizaciones– se van creando a la par que el acto que las recorre. Cada actualización ha creado sus leyes que se adaptan perfectamente al intelecto, ha inventado la figura que establece la correspondencia entre la distinción y lo que estaba oculto. Las relaciones numéricas nos permitirán esbozar el camino recorrido, pero nunca prever el futuro.⁸⁷

Kandinsky, en un escrito de 1938, "Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst", exige una exactitud implacable en una composición –equilibrio y proporción correcta de pesos, fuerzas, tensiones...–. Las matemáticas son una ayuda necesaria. Pero el cálculo que le interesa no es el de la ciencia; sus soluciones nunca vienen dadas de antemano. La matemática de la ciencia y la de la intuición, ambas presentes en el artista o en el contemplador, aunque sean opuestas se complementan. Ahora bien, no es posible un dualismo, pues la intuición debe siempre gobernar la parte científica.⁸⁸

La matemática kandinskyana, opuesta y a la vez complementaria a la de la ciencia, se rige por unas leyes cuya investigación tiene una doble vertiente: la pintura concreta debe atenerse a las leyes que gobiernan las relaciones entre los elementos formales; pero también deben considerarse las leyes que regulan el conocimiento y la percepción humana. *Punkt und Linie* y especialmente *Cours du Bauhaus* muestran esa investigación para conseguir una perfecta adaptación entre lo pictórico y lo psicológico.

En un apunte de *Cours du Bauhaus*, Kandinsky da unas pautas para reflexionar sobre la dualidad intuición-cálculo:

La solución de "Y" se desarrolla progresivamente.
Impresionismo: al comienzo.

⁸⁶ Ibid., p. 99.

⁸⁷ Una afirmación de Kandinsky en defensa de la técnica de la litografía frente a la xilografía o al aguafuerte nos confirma todavía más esta posición: "(...) y la facilidad consiguiente de ejecutar los trabajos sin un exacto plan preconcebido (es decir las experiencias), corresponden en la mayor medida a la necesidad actual, no sólo exterior, sino también interior". Ibid., pp. 101-102.

⁸⁸ "El arte está sujeto a las leyes cósmicas que se revelan por la intuición del artista, en beneficio de su obra y en beneficio del contemplador, que a menudo se alegra de la obra sin conocer la participación de esas leyes". Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 216-221.

(...) *El cálculo*: aprehensión por parte de los artistas y de los sabios. *La fórmula* $2 \times 4 \times 6$ no engloba todo, sobre todo no lo esencial, y ante todo debe hallarse la fórmula. ¿De qué forma? Correspondiente al fin: contenido, por tanto de manera intuitiva.

Expresión numérica–arquitectura, música.

Expresión numérica procedente de la ciencia y de la técnica, halla su lugar en el arte. Entusiasmo por el número.

El esquema gráfico, procedente del arte, halla su lugar en la ciencia (estadística) y la técnica (física, Auerbach).

En la pintura, la mensuración sólo es posible para las formas y aun así de manera incompleta. Pero la forma parece diferente según su color (más grande, más pequeña), según su posición (dirección). (...) estos efectos óptico-psíquicos no pueden medirse. En cuanto al color, no puede medirse, ni siquiera siguiendo el procedimiento de Ostwald, y varía según su combinación (claro-oscuro, caliente-frío). Veladura.

(...) El sentimiento obtiene lo que la razón no podría obtener. Por tanto: Y.⁸⁹

Kandinsky da primacía a ese factor inestimable, no measurable y decisivo, un factor que ocupa el otro lado de la balanza: intuición.

Lo homogéneo y lo heterogéneo, lo discontinuo y lo continuo, lo complejo y lo simple...

Un texto difícil y aparentemente contradictorio de *Über das Geistige* es significativo respecto a estas ideas en Kandinsky. En este texto se denuncia todo trabajo que no sigue el dictado de la necesidad interior, todo trabajo que únicamente se fija en aspectos cuantitativos, en aquello que es característico de la materia. Utilizando términos bergsonianos, diremos que en primer lugar Kandinsky critica la tendencia a una armonía basada en lo homogéneo:

Cuadros (y mobiliarios completos) reciben un tono determinado escogido según imperativos artísticos. La penetración de un tono cromático, la fusión de dos colores vecinos por mezcla de ambos, constituye a menudo la base sobre la que se erige la armonía cromática. (...) Nuestra época admite con dificultades una armonización sobre la base de los diversos colores.⁹⁰

Seguidamente critica lo discontinuo:

⁸⁹ CB, pp. 40-41.

⁹⁰ UG, p. 85.

Nuestra armonía consiste en lucha de sonidos, equilibrio perdido, principios que caen, redobles de tambor inesperados, grandes preguntas, impulsos aparentemente insensatos, empuje desgarrado y nostalgia, cadenas y lazos rotos que se entrelazan, contradicciones y contrastes. La composición que se apoya en esta armonía es una yuxtaposición de formas cromáticas y gráficas, independientes como tales, que se sitúan fuera de la necesidad interior y forman en la vida común una totalidad llamada cuadro.

Sólo importan partes aisladas. Todo lo demás (incluso la conservación del elemento figurativo) es secundario, es sonido accesorio.⁹¹

El texto disipa cualquier duda cuando se remite a la necesidad interior como criterio de elección de una forma o de un color, y recuerda la distinción entre lo exterior y lo interior, es decir, entre la forma y el contenido:

Nuestra armonía descansa primordialmente sobre el principio del contraste, que en todas las épocas ha sido el principio más grande del arte. Nuestro contraste, sin embargo, es *interior* y excluye todo apoyo –considerado estorbo y superficialidad– de otros principios armonizadores.⁹²

¿Qué media entre la armonía que surge del contraste interior y la armonía basada en una tonalidad cromática determinada o en una simple yuxtaposición de formas y de colores? Bergson afirmaría que estamos delante de un problema mal analizado, de una ilegítima traducción de lo inextenso en extenso. La dificultad del problema estribaría en que llamamos con el mismo nombre y nos representamos del mismo modo intensidades de índole muy diferente. En concreto, reducimos las diferencias intensivas de las cualidades, es decir, de nuestras sensaciones, a diferencias extensivas entre los cambios que se dan tras ellas".⁹³ Los dos errores que denuncia Kandinsky son consecuencia de considerar sólo el aspecto externo, la forma.

¿Cómo se pueden expresar estas diferencias intensivas –heterogeneidad, continuidad y simplicidad– mediante lo extensivo, mediante un trabajo pictórico? ¿Cómo huir de lo discontinuo y de lo homogéneo, de lo yuxtapuesto?

Necesitamos considerar un texto de *Les Données immédiates* en el que Bergson sostenía que "cuanto más se baja a las profundidades de la conciencia –estamos en el campo del yo psicológico, de la necesidad interior kandinskyana–, menos derecho se tiene a tratar los hechos psicológicos como

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid.

⁹³ Cfr. DI, pp. 8-9, 5.

cosas que se yuxtaponen".⁹⁴ Cada trabajo de Kandinsky, como ya hemos indicado en otras ocasiones, es un presente que acumula todo el pasado. Cada pequeña variación de una forma o de un color afecta a la totalidad, es decir, modifica el matiz de todas las percepciones o recuerdos almacenados en la memoria; los penetra todos, pero sin hacerse ver en ellos. Cada nuevo presente es una totalidad en la cual no hay yuxtaposición. "Pero esta representación totalmente dinámica repugna a la conciencia reflexiva, porque a ésta le gustan las distinciones tajantes, que se expresan sin dificultad con palabras, y las cosas de contornos bien definidos, como las que se perciben en el espacio".⁹⁵

Del yo psicológico, de la necesidad interior, donde no hay multiplicidad ni espacio, pasamos a magnitudes sucesivas, a representaciones estáticas y discontinuas. Establecemos puntos de división en el intervalo que separa dos formas sucesivas de una intensidad cualitativa, y el encaminamiento gradual de una a otra hace que ellas se nos aparezcan como intensidades de una misma y única vivencia.⁹⁶ Bergson establece así el salto de la intuición que tenemos de la continuidad del yo psicológico a las distinciones que nuestro intelecto hace de él. Kandinsky no realiza pruebas o dibujos previos para poder realizar un óleo de grandes proporciones. Cada dibujo es una actualización, un presente, una distinción tajante de contornos bien definidos, una detención de una continuidad de su necesidad interior. Kandinsky traduce los cambios que se dan en las diferencias intensivas de cualidades a diferencias extensivas, la sucesión a intervalos. Pero incluso cada movimiento del lápiz sobre el papel supone un cambio, algo que no se podía prever de antemano: una nueva actualización, una nueva creación. El ámbito de lo pictórico se convierte en el campo de batalla entre el continuo psicológico de Kandinsky y el inevitable estancamiento del movimiento que impone la materialidad. Multiplicidad cualitativa y multiplicidad cuantitativa, repetición psíquica y repetición física, etc., se enfrentan sobre el soporte pictórico.

En el epílogo de *Über das Geistige* Kandinsky insiste de nuevo en lo homogéneo. En este texto reflexiona sobre el ritmo y concluye, refiriéndose al arte:

Muchos cuadros, grabados, miniaturas, etc., de épocas pasadas del arte (...) son composiciones "rítmicas" complejas con un fuerte elemento sinfónico.

En casi todas estas obras la composición sinfónica aún está fuertemente unida a la melódica. Quiere esto decir que cuando se elimina lo figurativo y se descubre lo composicional, aparece una

⁹⁴ Ibid., pp. 10, 6-7.

⁹⁵ Ibid., p. 10, 7.

⁹⁶ Cfr. Ibid., p. 11, 8.

composición construida con el sentimiento de serenidad, repetición tranquila y distribución bastante homogénea. Automáticamente pensamos en antiguas composiciones corales, en Mozart y finalmente en Beethoven.⁹⁷

Kandinsky, que afirma que la división entre lo rítmico y lo arrítmico o la contraposición consonancia-disonancia es relativa, propone unos trabajos que no están regidos por estos convencionalismos. Kandinsky, que pretende huir de la "repetición tranquila y distribución bastante homogénea", apunta el método de trabajo:

La última instancia, sin embargo, es siempre la sensibilidad y no el cálculo.⁹⁸

Nos remitimos de nuevo a *Les Données immédiates*, en donde Bergson afirmaba que las sensaciones o sentimientos que experimentamos en nuestra conciencia están ligadas a ciertas condiciones físicas; fenómenos asociados a la percepción de un movimiento o de un objeto exterior. Nuestro intelecto y nuestros sentidos se adaptarían bien a aquellos movimientos "fáciles", es decir, los movimientos que se preparan unos a otros, a las actitudes presentes en las cuales estarían indicadas y como preformadas las actitudes futuras. Los movimientos bruscos, en cambio, se bastan a sí mismos y no anuncian los nuevos que van a seguirles. Y como nos adaptamos mejor a lo estático que a lo dinámico, el movimiento que pueden percibir nuestros sentidos es aquel en el que se puede parar la marcha del tiempo y tener el porvenir en el presente. El ritmo y la medida, afirmaba Bergson, al permitirnos prever los movimientos del artista, nos hacen creer que somos nosotros los autores de ellos. Así, preferiríamos una línea curva a una quebrada porque, aunque la curva cambia de dirección en todo momento, cada nueva dirección estaría indicada en la que la precedía. Nuestro razonamiento es capaz de advertir la regularidad de un ritmo en el movimiento; establecemos así una comunicación entre éste y nosotros.⁹⁹

Division–Unité

No podemos pasar por alto las referencias escritas de algunos trabajos de Kandinsky. Son títulos que constan de dos palabras, dos términos que expresan, aparentemente, conceptos opuestos: *Accords opposés* (1924), *Fixierter Flug* (1932), *Molle rudesse* (1933), *Montée et descente* (1938), *L'Élan Tranquile* (1939), *Dégagement ralenti* (1931), *Un conglomérat* (1943),

⁹⁷ UG, pp. 107-108.

⁹⁸ Ibid., p. 108.

⁹⁹ Cfr. DI, pp. 9-12, 6-9.

L'Élan tempére (1944), etc. Nos detenemos en la dualidad con que titula varios de sus trabajos: *Division–Unité* (1934) y *Division–Unité* (1943). En un texto de *Über das Geistige* afirma:

Es pues posible dividir un cuadro, sumergirlo en contradicciones, llevarlo a través de todo tipo de planos externos, construirlo sobre toda clase de planos externos, sin por ello alterar el *plano interior*. Los elementos de construcción del cuadro no radican en lo externo sino en la *necesidad interior*.¹⁰⁰

Acudimos a la reflexión que hace Bergson sobre la unidad y la multiplicidad de un número. Éste afirmaba que la construcción de un número suponía discontinuidad. Todo número, en cuanto extenso, es divisible en tantas partes como se quiera. Cada parte de esa división, provisionalmente indivisible y así concebida, es, a su vez, también divisible. Ahora bien, cuando consideramos el número en estado terminal, la unión de todas sus partes es un hecho consumado; se han borrado las divisiones y el conjunto presenta todos los caracteres de la continuidad. El número, compuesto según una ley determinada es, según Bergson, descomponible según cualquier ley. Bergson concluía que "hay que distinguir entre la unidad en la que se piensa y la unidad que se convierte en cosa después de haber pensado en ella, como también entre el número en proceso de formación y el número una vez formado. La unidad es irreducible mientras se la piensa, y el número es discontinuo mientras se le construye; pero, en cuanto se considera el número en estado terminal, se le objetiva: y precisamente por eso aparece entonces como indefinidamente divisible".¹⁰¹

El razonamiento de Bergson es aplicable a un trabajo de Kandinsky. Fijémonos en estos trabajos titulados *Division–Unité*. Cada cuadro está compuesto de muchas unidades. Detenemos nuestra mirada en cada uno de los dibujos o unidades –incluso cada una de las partes de estos dibujos– que componen el cuadro. Cada una de ellas ha sido concebida mediante un acto indivisible. Un intervalo vacío separa estas unidades entre sí. Cuando nuestra atención se aparte de ellas, aunque cada una de estas unidades haya sido reducida a un punto matemático, éstas tienen una tendencia a reunirse unas con otras. Mientras pensamos en cada uno de estos trabajos, esta unión es un hecho consumado, las divisiones se han borrado y el conjunto presenta las características de unidad, continuidad y heterogeneidad. Pero el cuadro acabado es algo objetivo, pues es susceptible de ser infinitamente dividido: lo complejo del cuadro corresponde al orden de lo extensivo, de su construcción y de su división, lo simple es el dibujo en cuanto tal, su unidad.

¹⁰⁰ UG, p. 93.

¹⁰¹ DI, pp. 56-57, 62.

Complexité simple (1939) (ilustración 11) es el título de un trabajo de Kandinsky. En un texto de *Punkt und Linie* afirma:

El círculo es simple porque la presión de sus bordes, en comparación con las formas rectangulares, está nivelada: las diferencias no son tan pronunciadas. Es complejo porque el “arriba” se desliza incontroladamente hacia izquierda y derecha, e izquierda y derecha hacia “abajo”. Se trata tan sólo de cuatro puntos que concentran en sí el sonido de los cuatro lados del cuadrilátero, lo que intuitivamente resulta muy claro.¹⁰²

Bergson distinguía entre la simplicidad del movimiento como acto indiviso y la complejidad que surgía del análisis que podíamos hacer de este movimiento cuando nos deteníamos en cada uno de los puntos por los cuales pasaba el móvil. En el análisis de cualquier órgano –el ojo era el ejemplo que utilizaba en *L'Évolution créatrice*–, la extraordinaria complejidad de todos sus partes contrastaba con la sencillez de su función: la visión.

Cuanto más se avanza en el sentido negativo, afirmaba Bergson, más extensión y complicación se crearía. Cuanta más complicación, más admirable parecerá el orden que reina entre todos los elementos, es decir, la simplicidad o la apariencia positiva. La extensión y la complicación no tendrán nada de positivo. La supresión de la realidad positiva y la inversión de determinado movimiento original crearían la extensión en el espacio a la vez que el orden admirable que encuentran las matemáticas. La infinita complicación de las partes, a la vez que su perfecta coordinación, habrían sido creadas por una inversión que en el fondo es una interrupción, es decir, una disminución de la realidad positiva.¹⁰³

En *Punkt und Linie* Kandinsky define el punto como:

- a) un complejo (de tamaño y forma) y
- b) una unidad claramente determinada.¹⁰⁴

La consideración del punto como una unidad, como algo simple, nos remite, según Kandinsky, a un elemento geométrico idealmente pequeño e idealmente redondo. Ahora bien, desde el momento en que se materializa, queda sometido a una expresión cuantitativa, en la que tamaño y límites se vuelven relativos. El punto posee un borde exterior que determina su aspecto externo. Kandinsky afirma que este borde es fluctuante y las posibilidades formales del punto son ilimitadas.¹⁰⁵ Este es el momento objetivo del punto,

¹⁰² PL, pp. 127-128.

¹⁰³ Cfr. EC, pp. 673, 210-211.

¹⁰⁴ PL, p. 30.

¹⁰⁵ Cfr. Ibid., p. 26.

momento en el que se pueden predicar de él una infinidad de características, a la vez que puede ser infinitamente dividido.

La complejidad de una forma o de una composición no impide la perfecta coordinación de todos sus elementos, es decir, la simplicidad. Si pensamos en esa idea kandinskyana de la composición total, en la que todos los elementos formales y sus tensiones están subordinados a esa forma grande, no vemos ninguna dificultad en conciliar lo simple con lo complejo. Todos los elementos que hay en la superficie pictórica se coordinan en vistas a la creación de la gran forma composicional. Cada forma –que no está hecha únicamente para sí, sino que esta abierta a una totalidad–, debe servir a la composición y ésta, a su vez, tiene un objetivo: el ejercicio de una función. Lo complejo se encuentra en el orden de lo material, lo simple en la finalidad de ese conjunto que es una composición.

Análisis y síntesis

“Análisis” y “síntesis” son dos términos que aparecen constantemente en los escritos de Kandinsky. En un texto de 1935, “Die Kunst von heute ist lebendiger denn je”, estos términos reflejan la tendencia que, según Kandinsky, debe seguir el trabajo artístico. En realidad, Kandinsky, en este artículo, nos transmite su posicionamiento ante los acontecimientos de esos años. El texto que nos interesa dice:

El camino de la ciencia contemporánea es, consciente o inconscientemente, sintético. Cada día caen barreras entre las ciencias aparentemente distintas.

El mismo camino es inevitable para el arte. Si un análisis pormenorizado de las artes nos revela que cada uno utiliza sus propios medios para expresarse, nos mostrará, a la vez, el parentesco entre todas las artes, concretamente, entre sus intenciones originales. Cada arte posee sus poderes personales, y es imposible emplear los medios de un arte en otro arte, transponerlos a otro arte, por ejemplo de la pintura a la música. Utilizando, sin embargo, los medios de los diferentes artes en una sola obra, se crea el arte monumental.¹⁰⁶

Si juzgamos estos párrafos con parámetros bergsonianos, nos parece un texto lleno de contradicciones. La expresión “parentesco entre todas las artes” tiene claras connotaciones con esa idea de complementariedad entre las tendencias divergentes de la vida que Bergson anunciaba en el segundo capítulo de *L'Évolution créatrice*. Y, como bien dice el texto de Kandinsky, Bergson aseguraba que esta complementariedad de las diversas manifestaciones de la

¹⁰⁶ Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, p. 150.

vida se debía a su comunidad de origen. Ahora bien, Bergson afirmaba que la evolución no procedía por asociación y adición de elementos, sino por disociación y desdoblamiento, pues la diferencia vital sólo podía ser vivida y pensada como una diferencia interna donde la tendencia a cambiar no era accidental. En cambio, si nos atenemos a la primera frase del texto de Kandinsky, éste parece negar la especialización de la ciencia, cuyo objeto es la materia. Además, la síntesis bergsoniana no era una tendencia, sino que era el objetivo propio de la ciencia metafísica: ver lo esencial en la multiplicidad material. No era posible pasar del análisis a la síntesis por un simple cambio de sentido en el balanceo del péndulo.

La expresión “arte monumental”, similar a la de gran forma, nos conduce de nuevo a esa finalidad abierta que postulaba Bergson en la naturaleza. Entendemos que, para Kandinsky, en cada una de las diversas manifestaciones artísticas no hay una finalidad meramente interna, es decir, cada arte no está lo bastante aislada del resto como para concederle un principio vital propio. Música, pintura, danza, etc., pueden organizarse y subordinarse a una composición. Aunque cada una de ellas conservase una cierta individualidad, sería subordinada a la creación de esa forma principal. Cada una de las artes puede poseer una verdadera autonomía, pero también puede decirse que, por la vía de esa descendencia divergente, queda unida por unos lazos indivisibles a la totalidad de las artes.¹⁰⁷

En *Cours du Bauhaus*, comprobamos que Kandinsky se remite al análisis y a la síntesis como momentos alternativos en el proceso pictórico. La síntesis bergsoniana, elaborada por la intuición, no era de orden material. En cambio, la síntesis kandinskyana se encuentra siempre ligada al análisis. En “Kunstpädagogik”, un artículo de 1928, afirma:

El primer objetivo de toda enseñanza debería ser el desarrollo del intelecto en dos sentidos simultáneos: (1) el analítico y (2) el sintético. Debemos, pues, ir más lejos en el aprovechamiento de la herencia del siglo XIX (análisis = descomposición), perfeccionándola y profundizándola hasta tal punto mediante el enfoque sintético que la juventud aprenda a percibir y a explicar la relación viva y orgánica

¹⁰⁷ Michel Henry remite lo exterior y lo interior de Kandinsky a algo intrínseco de los elementos pictóricos, y no a esa capacidad que tiene el espíritu humano de penetrar en el interior de la realidad o de sólo tomar vistas desde el exterior. Habla de una subjetividad de las formas, de los colores o de la heterogeneidad característica de las diferentes artes bajo la cual es posible establecer una unidad. Esta unidad o síntesis es, según Henry, la gran obsesión de Kandinsky: el “arte monumental”. Cfr. Henry, Miche, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Éditions François Bourin (1988), Presses Universitaires de France, 2005, pp. 176-190. ¿Cómo es posible pasar de lo exterior y heterogéneo a lo interior entendido como unidad? ¿Acepta un principio de finalidad externa o sólo una finalidad interna? ¿Cae en un dualismo? Henry no da respuesta a estas cuestiones.

entre dos materias aparentemente muy diferentes (síntesis = asociación).

(...) Por supuesto, esta división es extensible a la educación artística. En efecto, el arte no puede ser enseñado ni aprendido, como tampoco pueden serlo el trabajo creativo o la inventiva en la ciencia y en la técnica.

Sin embargo, las grandes épocas del arte siempre han tenido sus "doctrinas" o teorías, que le han sido y son tan necesarias como a la ciencia las suyas. Aún así, estas "doctrinas" no han podido sustituir nunca el elemento intuitivo, porque el conocimiento por sí solo es estéril; debe conformarse con la misión de suministrar el material y el método. El elemento fértil es la intuición que utilice este material y este método para sus fines. Puesto que el fin no se consigue sin los medios, también la intuición sería estéril por sí sola.

No vale el "o... o...", sino el "y".

El artista trabaja, como todo ser humano, a partir de sus conocimientos y mediante su intelecto y el momento de intuición.¹⁰⁸

Síntesis y análisis se encuentran en los extremos opuestos del péndulo, como tendencias que deben complementarse. Kandinsky no establece la misma distinción que Bergson entre lo científico y lo intuitivo, entre lo analítico y lo sintético. Pero de la misma manera que lo intuitivo debía predominar sobre lo matemático, lo sintético debe predominar sobre lo analítico. En 1935, en "Abstrakte Malerei" las palabras de Kandinsky se aproximan a la idea bergsoniana de síntesis:

En el arte abstracto el análisis forma parte del aprendizaje del "oficio"; la base de la fuerza creativa, en cambio, es sintética. (...) Sólo quiero mencionar un hecho que corrobora mi afirmación: el pintor abstracto no recibe su "inspiración" de un trozo cualquiera de la naturaleza, sino de la naturaleza en su conjunto, de sus innumerables manifestaciones, que en él se concentran para ser plasmadas en una obra. Dicha base sintética se busca la forma de expresión más idónea, es decir, la "no figurativa". La forma abstracta es más amplia, más libre y más sustanciosa que la "figurativa".¹⁰⁹

En "L'Intuition philosophique", conferencia pronunciada en 1911, Bergson afirmaba que la filosofía no era una síntesis de las ciencias particulares. En este texto se sostiene que la filosofía no pretende intensificar los resultados

¹⁰⁸ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 114-116.

En *Cours du Bauhaus* encontramos unas anotaciones en las que habla de dos direcciones: la analítica y la sintética, de lo exterior y de lo interior, de las fuerzas centrífugas y de las centrípetas, de lo físico y de lo psíquico, de los movimientos materiales y de los espirituales. También concluye que lo sintético es imposible sin lo analítico. Cfr., CB, p. 26.

¹⁰⁹ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 173-174.

del conocimiento científico. Ciencia y filosofía eran, para Bergson, dos maneras distintas de conocer que respondían a los dos aspectos distintos bajo los cuales se nos presenta la experiencia: por un lado, en forma de hechos que se yuxtaponen a otros hechos, que se repiten, se miden y se despliegan según una multiplicidad distinta y una espacialidad; y por otro lado, en forma de cierta penetración recíproca, aquello que llamaría pura duración, refractaria a la ley y a la medida. Y, aunque en ambos casos experiencia significaría conciencia, en el primero la conciencia se expande hacia fuera y se exterioriza por relación a sí misma en la precisa medida en que percibe las cosas externas unas a otras; en el segundo, la conciencia vuelve a entrar en sí, se recobra y se profundiza.¹¹⁰

Pensamos que estas ideas de Bergson están en la base de la frase con que Kandinsky, recordando su artículo “Über die Formfrage”, acaba “Abstrakte Malerei”:

En principio, el problema de la forma no existe.¹¹¹

“Tanzkurven”

Kandinsky no es ajeno a la cuestión del movimiento, tema que no puede desligarse del espacio y del tiempo. Nos parece que uno de los textos más significativo al respecto es un ensayo publicado en 1926 en la revista *Kunstblatt*, titulado “Tanzkurven”. Kandinsky analiza el movimiento de una bailarina a partir de unos momentos fijados en unas instantáneas:

El baile de la Paluca es polivalente y puede ser analizado desde muchas perspectivas. Yo quisiera insistir aquí no sólo en el desarrollo asombrosamente exacto de este baile en el tiempo, sino en primer lugar, en el establecimiento exacto de diferentes momentos, que se fijan en instantáneas.

Mediante varios ejemplos se han comprobado dos características de esta estructura:

4. La sencillez de la forma en conjunto.
5. Su arranque de la forma grande.

Al profano le sonará simple, pero el artista sabe apreciar estas cualidades: pocos alcanzan la forma sencilla y grande.

No hay nada mejor para demostrar mi aserto que la traducción de las tres instantáneas en esquemas gráficos.

¹¹⁰ Cfr. PM, pp. 1360-1361, 136-137. El hombre no es, según Bergson, un ser que necesita estarse en un rincón de la naturaleza, participando con su conciencia de una conciencia más amplia y elevada, como un niño castigado.

¹¹¹ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 174.

La exactitud se extiende a los pliegues y caídas de la ropa. También la "materia muerta" se subordina, pues, a la gran construcción.

La instantánea presenta formas rígidas e inconexas, que unas veces son el principio y otras el punto final del desarrollo. La generación orgánica y gradual de la forma, los estadios de transición, no se aprecian más que mediante la técnica del ralentí, que amplía sorprendentemente el campo de observación. Habría que verlo en ralentí para poder comprobar con exactitud este exacto baile.¹¹²

En este texto aparecen conceptos que ya hemos visto: la finalidad externa y abierta a una totalidad de cada uno de los elementos del conjunto, subordinación a la gran forma, lo sencillo... En realidad son distintas maneras de decir lo mismo. Del texto se desprende que la gran construcción sería toda la danza. ¿Es posible trasladar a lo pictórico esta gran construcción, es decir, el movimiento?

El devenir real. El mecanismo cinematográfico de nuestro conocimiento

Recordamos brevemente algunos aspectos sobre la idea del tiempo a través de textos de Bergson, en los cuales compara el mecanismo del pensamiento conceptual con el del cinematógrafo.¹¹³

Bergson afirmaba que la realidad era devenir, cambio, transformación, evolución. Materia o espíritu, la realidad siempre se nos ofrecía como algo que se hace o se deshace, pero nunca como algo hecho. Pretendía definir una filosofía que en aquello que llamaba *durée* veía el tejido mismo de la realidad. Bergson distinguía entre el tiempo de la ciencia, el tiempo que como variable formaba parte de una ecuación matemática, y el tiempo real o duración. La duración bergsoniana era sucesión, remitiendo al espacio las coexistencias –las repeticiones físicas atribuibles a la materia–, pero también era coexistencia virtual de todo el pasado –de todos los grados de contracción y de distensión–. En la duración sólo era posible una repetición psíquica, una división que suponía cambio de naturaleza: el presente era el punto de máxima contracción de todo el pasado, pero cada presente suponía una nueva actualización, un cambio de naturaleza. Nuestra inteligencia y nuestros

¹¹² Ibid., pp. 79-81.

En un manuscrito de Gabriele Münter, probablemente redactado en 1911, y según Friedel análogo a un manuscrito de Kandinsky desaparecido, al hablar de la danza, afirma que el movimiento es una combinación de las posturas de las distintas partes del cuerpo y de la sencilla y constante variación de esas posturas: la danza estaría a caballo entre lo pictórico y lo musical. Cfr. Friedel (Hrsg.), *Wassily Kandinsky, gesammelte Schriften...*, pp. 420-421.

¹¹³ Estos textos pertenecen al Capítulo IV de *L'Évolution créatrice* y recogen las ideas desarrolladas en el curso sobre la *Histoire de l'idée de temps* (1902-1903) en el Collège de France.

sentidos, preocupados por las necesidades de la acción, tomarían vistas instantáneas sobre el devenir de la materia. Retendríamos de la duración, según Bergson, sólo aquellos momentos que nos interesan. Nuestro interés es práctico y por ello nos volvemos incapaces de ver la evolución verdadera, el devenir radical. Pero en nuestro yo profundo, en nuestra experiencia psicológica, descubríamos esa sucesión interna, heterogénea y continua.

¿Cómo representar una realidad que es movimiento, devenir? Bergson sostenía que el artificio de nuestro conocimiento es de naturaleza similar al artificio de un aparato cinematográfico. Nuestro intelecto y nuestros sentidos, situados fuera del movimiento, sólo pueden reconstruirlo artificiosamente. Entonces, en lugar de atenernos al devenir interior de las cosas, tomamos vistas instantáneas de esa realidad que fluye constantemente y las enhebramos a lo largo de un devenir abstracto, uniforme e invisible, situado en el fondo de nuestro conocimiento, para imitar así lo característico del devenir mismo. Recordemos que con la inmovilidad –cada vista es inmóvil–, aunque la yuxtapusíramos a sí misma indefinidamente, nunca obtendríamos el movimiento. Bergson afirmaba que para pensar, expresar o percibir el devenir, nuestro conocimiento imita el mecanismo cinematográfico. Y para imitar el movimiento se necesita movimiento.

Es ésta una operación, según Bergson, de carácter eminentemente práctico. Con cada uno de nuestros actos nos proponemos cierta inserción en la realidad. El método cinematográfico es el único procedimiento posible, pues consiste en ajustar la marcha general de nuestro conocimiento a la de la acción, esperando que el detalle de cada acto se ajuste, a su vez, al del conocimiento. Nuestro conocimiento ha sido construido para adaptarse a una acción discontinua, para adaptarse a la materia. Entre nuestro cuerpo y todos los demás, dice Bergson, tiene lugar una composición comparable a la de los trozos de vidrio que componen una figura caleidoscópica. Y nuestra actividad va de una composición a otra, imprimiendo cada vez una nueva sacudida al calidoscopio, sin ver más que la nueva figura –estable– y sin prestar interés a las sacudidas. El conocimiento que obtenemos de la realidad es simétrico al interés que nuestro intelecto pone en cada una de estas operaciones. Nuestro conocimiento se adapta a las sacudidas.

Lo dinámico y lo estático. El tiempo y el espacio

Analizaremos algunos textos de Kandinsky en los cuales aparecen las nociones de movimiento, tiempo y espacio. El primero que nos interesa es de *Über das Geistige*.

En lo que se refiere al empleo de la forma, la música puede obtener resultados inasequibles a la pintura. La música, por otro lado, no tiene

alguna de las cualidades de la pintura. Por ejemplo, la música dispone del tiempo, de la dimensión del tiempo. La pintura, que no posee esta característica, puede sin embargo presentar al espectador todo el contenido de la obra en un instante. La música es incapaz de esto. La música, externamente emancipada de la naturaleza, no necesita tomar de prestado formas externas para su lenguaje. La pintura, por el contrario, depende hoy casi por completo de las formas naturales, de las formas que le presta la naturaleza. Su deber consiste en analizar sus fuerzas y sus medios, conocerlos, como hace tiempo los conoce la música, y utilizar en el proceso creativo estos medios y fuerzas de modo puramente pictórico.¹¹⁴

Transcribimos también una anotación de Kandinsky a este texto:

En cierto sentido la música puede evitar la extensión en el espacio, mientras que la pintura puede utilizarla.¹¹⁵

Kandinsky distingue entre una sucesión continua –“la música dispone de tiempo”– y un instante, el cual queda inevitablemente ligado a lo extensivo, al espacio. En *Punkt un Linie* se queja del olvido del elemento tiempo en la pintura.¹¹⁶ Ahora bien: ¿es posible representar también lo dinámico –“todo el contenido”– en un instante? ¿Es factible representar el tiempo –nos estamos refiriendo a ese tiempo real de Bergson al que llama duración– en una composición pictórica? En “Tanzkurven” Kandinsky reconoce que con las instantáneas de una danza no es posible recomponer la génesis de la forma, la cual es esencialmente movimiento. En cambio, en este texto de *Über das Geistige* afirma que “la pintura (...) puede sin embargo presentar al espectador todo el contenido de la obra en un instante”. Para que las imágenes se muevan, afirmaba Bergson, es preciso que en alguna parte haya movimiento. ¿Qué les falta a las instantáneas de “Tanzkurven” para reproducir esa forma grande que es la danza? En una composición, ¿es posible crear algún artificio, cuya esencia sea el perpetuo devenir, que sea capaz de simular el movimiento real al juxtaponer la inmovilidad, y representar la realidad en la extensión? ¿Cómo puede este artificio imitar el mecanismo cinematográfico?

¹¹⁴ UG, p. 47.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ “La separación aparentemente clara y correcta: pintura-espacio (plano) / música-tiempo se vuelve en un examen más minucioso (aunque hasta hoy insuficiente) súbitamente dudosa. De acuerdo con mis conocimientos, los primeros en experimentar esa duda fueron los pintores. El olvido del elemento tiempo, que hoy en la pintura aún se puede observar, pone de manifiesto la inconsistencia de la teoría reinante, que carece de toda base científica. (...) *El punto es la mínima forma temporal*”. PL, p. 30. En una nota a estas frases añade: “Cuando me adherí definitivamente al arte abstracto, el elemento tiempo en la pintura encontró su lugar incontestable y desde entonces lo he utilizado en la práctica”. Ibid.

Kandinsky introduce en algunos de sus trabajos un mecanismo que está en constante movimiento: el péndulo. Aquí no nos referimos sólo a la figura del péndulo en un trabajo pictórico, sino más bien a esos conceptos contrapuestos que descubrimos en muchos de sus trabajos: positivo-negativo, flujo-reflujo, concéntrico-excéntrico, dinámico-estático, simple-complejo, duro-blando... Una vez apartado el péndulo de su posición de equilibrio, afirmaba Bergson, se produce una oscilación sin fin, a lo largo de la cual unos puntos se yuxtaponen a otros puntos y unos instantes suceden a otros instantes. Espacio y tiempo que así nacen no tienen más de positivo que el movimiento mismo. Representan la separación entre una posición artificialmente dada y su posición normal, en la cual espacio, tiempo y movimiento se retraen a un punto matemático.¹¹⁷ Ésta es, a nuestro parecer, la razón profunda del péndulo kandinskyano. El equilibrio compositivo que busca Kandinsky no es el de la posición normal del péndulo, punto en el que se anularía el movimiento, sino el de que siempre sea posible el balanceo, el de la oscilación indefinida entre ambas partes de ese punto de equilibrio. Ésta es la estabilidad que debe haber en una composición de Kandinsky. El equilibrio en la superficie de trabajo se consigue manteniéndola en perpetua agitación.

Una subordinación jerárquica entre los elementos de una composición supondría la detención del balanceo. En la superficie pictórica no puede haber formas privilegiadas. Cuando en *Punkt und Linie* menciona las posibilidades del punto, destaca la necesidad de liberarlo de una subordinación sintáctica a un texto, es decir, de una servidumbre a otro elemento de más relevancia:

Así, *fuera* de la servidumbre-práctico funcional, se establece una bitonalidad escritura-punto. Es un balanceo entre dos mundos que jamás lograrán neutralizarse: estado inútil y revolucionario, la escritura se ve conmovida por un elemento extraño frente al que no puede crear una relación de dependencia.¹¹⁸

No importa que en una misma composición descubramos varios balanceos entre conceptos contrapuestos. Todos deben estar subordinados a la gran forma o composición total. Bergson sostenía la tesis de que sólo en la conciencia de un tiempo único pueden ser vividos toda la diversidad de flujos que implica cada actualización, es decir, cada diferencia de naturaleza. Cada forma, también cada movimiento, de una composición mantiene una cierta individualidad, pero siempre está abierta a una totalidad. Esa gran forma que reclama Kandinsky también supone un tiempo único.

¹¹⁷ Cfr. EC, p. 764, 318.

¹¹⁸ PL, pp. 23-24.

El péndulo es la figura que aparece más veces en los esquemas de *Cours du Bauhaus*. Kandinsky la utiliza para ejemplarizar tendencias opuestas. Algunas veces coloca en sus extremos experiencias pictóricas: impresionismo y expresionismo, lo académico y el arte abstracto, el nuevo realismo... En varias ocasiones lo usa para explicar a sus alumnos la relación precisa que debería haber entre el contenido y la forma, entre la intuición y el cálculo, entre el análisis y la síntesis. También se sirve de este esquema en una anotación en la que trata sobre los medios de transformación de la superficie en espacio. Afirma que esto es factible gracias al movimiento pendular, al movimiento o a las tensiones que se producen entre extremos antagónicos: la oposición del claroscuro o de la dualidad frío-calor; en cambio, dicha transformación no se conseguiría con un engaño de lo extensivo o de lo material –la perspectiva o el modelado-. Éste es el espacio que Kandinsky llama “ilusorio” o “abstracto”.¹¹⁹ Pero aquí se exige un esfuerzo al observador.

Instalarse en el devenir

Habíamos visto que en la introducción a *Punkt und Linie* Kandinsky afirma que todos los fenómenos se podían experimentar de dos modos: desde el exterior o introduciéndonos en el interior y tomando parte de ellos. Al final de este libro menciona las dos posturas, opuestas, que los elementos formales pueden adoptar respecto al soporte. Éstos pueden ser fijados sobre una superficie –el peso de las formas las aplasta e inmoviliza sobre un plano también inmóvil– o colocarlos de tal manera que las tensiones que se producen entre ellos anulen ese peso. Kandinsky habla de una

“flotación” de elementos inmateriales y sin peso en un espacio indefinible (inmaterial).¹²⁰

Pero la observación desde el interior, una observación dinámica, es fundamental para apreciar estos fenómenos:

Hay que señalar, sin embargo, que las “sensaciones de suspensión” no dependen tan sólo de las condiciones mencionadas, sino también de la posición interior del observador, cuyo ojo puede ver de uno u otro modo, o de ambos: si el ojo insuficientemente desarrollado (lo que está en relación orgánica con el psiquismo) no puede percibir las profundidades, no se podrá emancipar tampoco de la superficie material ni flotar en el espacio indefinible. El ojo correctamente adiestrado debe poseer la capacidad de ver como tal, por un lado, a la indispensable superficie y, por otro, cuando ésta toma forma espacial,

¹¹⁹ Cfr. CB, pp. 147-148.

¹²⁰ PL, pp. 130-131.

prescindir de su materialidad. Un simple complejo de líneas puede, en última instancia, ser tratado de dos modos diferentes: o se vuelve uno con el PB o se sitúa libremente en el espacio. El punto aferrado al plano posee también la capacidad de liberarse de él y “flotar” en el espacio.¹²¹

También en este texto Kandinsky hace una anotación a pie de página que dice:

Es claro que la metamorfosis de la superficie material, y en consecuencia de los elementos a ella ligados, tiene importantes consecuencias en diferentes terrenos. Una de las más importantes es la modificación de la experiencia del tiempo: el espacio se vuelve idéntico a la profundidad, es decir, a los elementos que lo habitan en profundidad. No en vano ha caracterizado al espacio que surge de la desmaterialización como “indefinible”: Su profundidad es en última instancia ilusoria, y por lo tanto no susceptible de ser medida con exactitud. El tiempo en dichos casos se vuelve intemporal, es decir, no se puede expresar cuantitativamente, y existe por lo tanto según una modalidad bastante relativa. La profundidad ilusoria es, por otra parte, desde un punto de vista pictórico, real, y requiere en consecuencia cierto tiempo, si bien incommensurable, para la prosecución de los elementos formales que navegan hacia la profundidad. En resumen: la metamorfosis del PB material en un espacio indefinible proporciona la posibilidad de aumento de las medidas temporales.¹²²

También Kandinsky, como Bergson, solicita el esfuerzo del observador. Este texto de Kandinsky nos remite a otro de *L'Évolution créatrice*. Bergson afirmaba que cuando un espíritu se situaba en el devenir y adoptaba su movimiento, la duración se le aparecía como la realidad fundamental de las cosas, su vida misma. Este espíritu podría apreciar que toda forma o cualidad es un simple recorte practicado por el pensamiento en ese devenir universal. Toda forma es extensa, inseparable del devenir extensivo que la materializa durante su transcurso. Toda forma, afirmaba Bergson, ocupa así espacio como también ocupa tiempo.

Kandinsky habla de un tiempo “intemporal”, de un tiempo distinto de ese tiempo espacializado o cuantitativo, del tiempo asociado al devenir extensivo,

¹²¹ Ibid., p. 131.

En las primeras páginas de este escrito Kandinsky afirma: “La exclusión de movimientos sobre y desde el plano reduce el tiempo de percepción del punto a un mínimo: el elemento “tiempo” se encuentra casi totalmente descartado en el caso del punto, lo cual en ciertos casos especiales, torna indispensable la utilización del punto en la composición”. Ibid., p. 29.

¹²² Ibid., pp. 131-132.

a la forma, que nos recuerda ese tiempo bergsoniano vivible sólo desde el devenir universal, desde la realidad más profunda de las cosas.

Kandinsky, al igual que Bergson, culpa a las limitaciones de nuestro conocimiento, versado en lo material, de que seamos incapaces de comprender la vida. Percibimos figuras, pero somos incapaces de percibir la realidad que hay entre ellas, y menos todavía aquella realidad en la cual nuestra acción no puede insertarse. El objeto de nuestro intelecto y de nuestros sentidos es lo estable. Desde un punto de vista exterior no accedemos a comprender hechos pasados. En *Über das Geistige* afirma:

Desde luego, el ornamento no es una entidad sin vida. Por el contrario, posee vida interior, pero que no comprendemos (ornamentación antigua) o que constituye un tumulto alógico, un mundo donde los adultos y los embriones reciben el mismo trato y juegan iguales papeles, socialmente donde seres con miembros arrancados se sitúan sobre un mismo plano con narices, dedos y ombligos independientes. Ésta es la confusión del calidoscopio determinada por la accidentalidad material y no por el espíritu.¹²³

Del ornamento al que se refiere Kandinsky sólo apreciamos aquello que nuestro intelecto recibe de los sentidos, pero no estamos instalados en el devenir, no aprehendemos el ornamento como un recorte del fluir universal. Bergson afirmaba que nuestra actividad iba de una composición a otra, de una sacudida a otra. Pero nos quedamos sólo en las figuras estables y no prestamos interés a las sacudidas. Permanecemos en la figura que la sacudida calidoscópica nos presenta y raramente accedemos a seguir su movimiento para aprehender las figuras que se han formado en sacudidas pasadas.

Una síntesis entre unidad y multiplicidad

Probablemente Kandinsky no entendería el texto en el que Bergson distingüía lo subjetivo de lo objetivo. Y, aunque algunos textos de Kandinsky nos inducen a confusión sobre el auténtico sentido que quiere dar a los términos objetivo y subjetivo, concluimos que no cae en un contrasentido al usarlos en sus escritos. Bergson recriminaría a Kandinsky la ambigüedad de estos textos con las primeras palabras de *Les Données immédiates*: "Nos expresamos necesariamente con palabras y pensamos con la mayor frecuencia en el espacio. En otros términos: el lenguaje exige que establezcamos entre nuestras ideas las mismas distinciones claras y precisas y la misma discontinuidad que entre los objetos materiales".¹²⁴ Pensamos que Kandinsky

¹²³ UG, p. 90.

¹²⁴ DI, p. 3, VII.

no establece esas distinciones tajantes que, según Bergson, gustan tanto a nuestro intelecto. No nos detendremos en cuestiones de vocabulario, es decir, en intentar comparar las características de lo objetivo en uno y otro autor.

Nos basta decir que Kandinsky habla de un elemento –utiliza expresiones como “elemento de lo pura y eternamente artístico”, “elemento objetivo”, “elemento abstracto”, el “gegenstandslose Kunst”, etc– al cual atribuye las características de las multiplicidades cualitativas bergsonianas, de la duración. Bergson sostenía que entre la espiritualidad, por una parte, y la materialidad e intelectualidad por otra, habría dos procesos de dirección opuesta; una forma era un recorte –una adaptación– que nuestro intelecto practicaba sobre el devenir material. En el trabajo de Kandinsky sucede algo similar: el yo interior y las tensiones que fluyen por la superficie pictórica son dos devenires paralelos entre los cuales debe darse una adaptación recíproca. En toda composición hay algo, el contenido, que subyace bajo los elementos formales y que no debe quedar condicionado a la materialidad de éstos –“elementos personal y temporal”, “una determinada forma exterior y subjetiva”, “elemento corpóreo”, etc.–; algo dinámico, que no gusta de lo homogéneo; un elemento en el cual cada pequeña variación es una nueva adaptación, y que no es resultado de una yuxtaposición –lo complejo ataúe a lo divisible–; uno o varios elementos que hacen de toda la superficie un ámbito continuo, una sucesión sin interrupciones, una fusión de cualidades.

Entre los dos extremos del péndulo kandinskyano –“o... o...”– siempre existe un punto de equilibrio –“y”–. Aunque en algunos textos parezca que apuesta por uno de estos extremos, siempre encontramos otro texto en el que defiende el extremo contrario. Además, mientras muchas veces suscribe una postura conciliadora, nunca niega rotundamente la postura opuesta. No estamos ante dualidades antagónicas e irreconciliables. Kandinsky siempre se mueve entre la síntesis y el análisis, la intuición y el cálculo, la fase intuitiva y la fase reflexiva. Estos extremos siempre deben complementarse. Pero en realidad no se trata de una complementariedad debida, que según Bergson era consecuencia de una comunidad de origen, sino de una realidad que está siempre presente, de la misma manera que lo abstracto y lo figurativo son inseparables. La realidad kandinskyana es dual, pero tiende hacia la unidad. Los extremos del péndulo de Kandinsky siempre se buscan el uno al otro, pues se necesitan.

Este ir y venir de un extremo a otro es un movimiento que no cesa. Kandinsky ha introducido un artificio cinematográfico en el interior de la composición similar al artificio de nuestro conocimiento. Es la estrategia que tiene para reconstruir, artificiosamente, el perpetuo devenir de la realidad, para presentarnos todo el contenido en un instante –extensivamente hablando– en el cual descubrimos el hilo que ha enhebrado muchos otros instantes. La síntesis se encuentra en el continuo paso por el estado normal o

de equilibrio del movimiento pendular. Un cuadro de Kandinsky se puede observar desde fuera o desde su interior: desde el exterior fijamos una instantánea: espacio y tiempo se concentrarían en un punto matemático, en un presente. Si profundizamos en él tomamos parte en el devenir –el balanceo no puede detenerse– y, en consecuencia, descubrimos que los elementos formales son un simple recorte practicado por el pensamiento en el devenir universal, ocupando así ese espacio y ese tiempo.

¿Cuál de los dos brazos de la balanza, la intuición o el cálculo, toma mayor relevancia en el trabajo de componer? Surge de nuevo la cuestión que ya nos planteábamos más arriba, ¿dualismo o monismo? Nos acogemos entonces al texto también ya citado en el que Kandinsky afirma que el cálculo matemático, por sí solo, no puede producir resultados artísticos, y defiende la intuición como elemento esencial en la creación, como aquello que da vida a una composición.¹²⁵ En *Cours du Bauhaus*, Kandinsky anota las siguientes frases:

El sentimiento obtiene lo que la razón no podría obtener. Por tanto:
Y.¹²⁶

Ley: la división de la superficie cambia sus proporciones, las matemáticas son insuficientes.

Este cambio puede:

- a) seguir la tensión absoluta de los elementos, o bien
- b) contrariar esa tensión.

Estas transformaciones, aparentemente mínimas, tienen tanta importancia como la gran composición: iconstituyen el “enriquecimiento”! ¿Cuál es la diferencia entre la interpretación de la *Novena Sinfonía* con gran orquesta y coros y la interpretación con un acordeón? ¿No es precisamente ese enriquecimiento lo que crea la diferencia?¹²⁷

En el péndulo kandinskyano, intuición y cálculo, contenido y forma, se necesitan mutuamente. Kandinsky, en su afán conciliador de los dos extremos de la balanza caería, según los postulados bergsonianos, en una contradicción evolutiva. En “*Kunstpädagogik*” parece afirmar que la evolución debe proceder, progresivamente, por asociación y no por fragmentación y disociación como sostenía Bergson. El texto de Kandinsky dice:

¹²⁵ Cfr. UG, p. 69.

¹²⁶ CB, p. 41.

¹²⁷ Ibid., pp. 120-121.

Otra anotación correspondiente a la misma clase dice: “Por consiguiente, la pretendida ley por la cual la división de una superficie la haría parecer más pequeña, es falsa, porque con esa división también puede obtenerse un efecto monumental. Ibid., p. 120.

El poderoso legado del siglo XIX –la exagerada especialización y consiguiente desintegración– gravita sobre todos los ámbitos de nuestra vida actual y conduce la cuestión de la educación artística a un callejón sin salida. Es asombroso lo poco que se ha aprendido de los acontecimientos de las décadas pasadas y lo poco que se entiende el significado interno del gran “desplazamiento”.

En ese significado interno o tensión interna de la futura “evolución” ha de fundarse toda educación; la fragmentación debe sustituirse paulatinamente por la *asociación*. El “o... o...” ha de ceder al “y”. No debería haber más formaciones especializadas sin fundamento humanista global. Todas las enseñanzas de hoy carecen, casi sin excepción, de una “cosmovisión” de carácter interno o de una fundamentación “filosófica” del sentido de la actividad humana.¹²⁸

Bergson afirmaba que la evolución procede por división, disociación, divergencia de vías, especialización; nunca por asociación. Además, el bergsonismo diferenciaba claramente entre análisis y síntesis: mientras que el análisis es el trabajo que realiza la inteligencia sobre la materia, la síntesis es el trabajo propio del filósofo. Análisis y síntesis, así entendidas, no son dos etapas sucesivas de una misma tendencia, sino direcciones divergentes. Estamos ante los dos tipos de multiplicidad que, según Bergson, nos revelaba la descomposición de un mixto. Una es la representada por la materia, el espacio: es una multiplicidad exterior, de simultaneidad, de yuxtaposición, de diferencia cuantitativa, una multiplicidad numérica. La otra se presenta en la duración: es una multiplicidad interna, de sucesión, de fusión, de heterogeneidad, de discriminación cualitativa, irreducible al número.

Pero en los escritos de Kandinsky también encontramos algunas de esas sentencias tajantes que tanto gustan a nuestro intelecto y que disipan toda duda sobre una posible concepción dualista de la realidad. En “Rückblique” afirma que:

experimentaba el sentimiento cada vez más intenso, cada vez más claro, de que en el arte las cosas no dependen de lo “formal”, sino que dependen de un deseo interior (=contenido) que delimita el dominio de formal.¹²⁹

¹²⁸ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas*. Vasili Kandinsky, p. 114.

¹²⁹ R, p. 115. La versión de 1918 es todavía más clara: “Experimentaba el sentimiento cada vez más intenso, cada vez más claro, de que el centro de gravedad del arte no está en el dominio de lo “formal”, sino que dependen de un deseo interior (=contenido) que somete imperiosamente a lo formal. (...) Pero ahora sé que la “perfección” es solamente lo visible, lo efímero, y que no podría haber una forma perfecta sin contenido perfecto. El espíritu determina la materia y no a la inversa”.

División y unidad representan, siguiendo la reflexión que Bergson hacía sobre el número, dos vías divergentes, dos dimensiones que se superponen, la de las diferencias de grado y la de las diferencias de naturaleza, la vía del devenir extensivo y la de la duración. Homogeneidad y heterogeneidad, discontinuidad y continuidad, se dan al mismo tiempo. Si nos fijamos en algunos escritos de Kandinsky, división y unidad son dos momentos alternativos, es más, la unidad debe sustituir la división. Bergson diría que estamos ante un problema mal planteado, ante un mixto mal analizado. Afiraría que Kandinsky ve sólo diferencias de grado entre la intuición y el cálculo, entre la síntesis y el análisis, cuando en realidad, hay diferencias de naturaleza.

En cambio, en los trabajos pictóricos de Kandinsky, esas dos dimensiones antagónicas conviven dinámicamente. Esos títulos, *Complexité simple* es un trabajo de 1939, hacen referencia a las dos maneras de observar una obra. Cuando, siguiendo su consejo, penetramos en la obra y participamos de sus pulsaciones, advertimos que las formas son sólo las expresiones exteriores del contenido, del juego de tensiones que llena la superficie pictórica. Comprendemos que una forma es inseparable de lo material, que es una vista tomada sobre un devenir. Lo simple, la unidad, corresponde a esa heterogeneidad de fuerzas que es el contenido; lo complejo, la división, es atribuible a la homogeneidad de lo material.

En "Über die Formfrage" Kandinsky afirma que todas las formas se pueden ordenar alrededor de dos polos: lo abstracto y lo real, o dicho de otra manera, lo puramente artístico y lo concreto. Habla de una balanza ideal en la que entre ambos platos se anhela la

agradable complementariedad de lo abstracto por parte de lo concreto y viceversa.¹³⁰

Esta complementariedad es siempre necesaria, tanto en el arte abstracto como en su opuesto, el realismo. Kandinsky juega con lo cuantitativo y lo cualitativo de lo que ha llamado elemento abstracto y sostiene que la disminución cuantitativa de este elemento equivale a su aumento cualitativo:

Por un lado, se quita a lo abstracto su perturbador apoyo en lo concreto y el observador se siente como suspendido en el aire.

(...) Por el otro lado, se le quita a lo concreto su perturbadora idealización de lo abstracto (el elemento "artístico"), y el observador se siente como clavado en el suelo.

(...) Lo "artístico", llevado aquí hasta el mínimo se tiene que reconocer como lo abstracto que más fuertemente impresiona.

¹³⁰ BR, p. 143.

(...) Lo “concreto” llevado hasta el mínimo, tiene que reconocerse en la abstracción como lo real que más fuertemente impresiona.¹³¹

¿Establece Kandinsky diferencias de naturaleza entre lo cuantitativo y lo cualitativo, o sólo ve entre ambos diferencias de grado? Tal vez el problema esté en la manera de expresarse. Lo abstracto, diría Bergson, no es otra cosa que el grado más contraído del realismo y el realismo el grado más distendido de lo abstracto. Entre las dos líneas divergentes que dividíamos los mixtos bergsonianos que la experiencia nos presenta ya no había diferencias de naturaleza, sino diferencia entre diferencias de naturaleza que correspondían a una tendencia y diferencias de grado que remitían a la otra tendencia.

Kandinsky no pretende crear ningún código. Su trabajo consiste en resolver problemas de adaptación, facilitar el ejercicio de una función: la satisfacción de esa necesidad interior. La leyes con las que trabaja son las de lo psicológico en el hombre. En “Rückblicke” había afirmado que su trabajo no pretendía apelar a la razón.¹³² Transcribimos ahora un texto publicado en 1937, en la revista *Eri Udstilling*, en el que se reafirma en lo que había escrito en 1913:

Permítanme decir algunas cosas sobre mi pintura. Por favor, no se crean ustedes que mi pintura trata de revelar “secretos”, que yo haya inventado (como piensan algunos) un “lenguaje” especial que haya que “aprender” y sin el cual mi pintura no pueda “descifrarse”.

No hay que complicar el asunto más de lo realmente necesario. Mi “secreto” se limita a que a lo largo de los años he adquirido (quizá luchando inconscientemente) la feliz capacidad de liberarme (y conmigo mi pintura) de “perturbaciones”, ya que para mí *cualquier* forma se hizo viva, sonora y, por tanto, expresiva. Así aprendí a “oír” incluso el más silencioso lenguaje. Y adquirí la no menos feliz posibilidad de sacar del ilimitado “repertorio de formas”, con total libertad y sin inhibiciones, la forma que necesitaba en cada ocasión (=obra). No tengo que preocuparme del “contenido”, sino única y exclusivamente de encontrar la forma adecuada. Entonces, la forma elegida con acierto me recompensa preocupándose ella sola del contenido.¹³³

El trabajo de Kandinsky es componer. Pero componer tiene para Kandinsky un sentido muy concreto: adaptarse. Veíamos que una composición tiene una finalidad externa: adaptarse al yo psicológico, a lo que Kandinsky llamaría “necesidad interior”. Su trabajo consiste en seguir unas leyes que adegan lo

¹³¹ Ibid., pp. 143-144 y 150.

¹³² Cfr.R, p. 188.

¹³³ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 188.

material a lo psicológico. Y este yo interior es sucesión, continuidad, heterogeneidad, simplicidad, organización, discriminación cualitativa. Éstas son las leyes que rigen una composición. Un cuadro es una instantánea del devenir material, de lo formal, desde la observación exterior; pero es tiempo –psicológico–, contenido, desde la observación interior.

En un trabajo de Kandinsky no hay cambio de magnitudes. Nuestro lenguaje, diría Bergson, está mal hecho para reproducir la sutileza del análisis psicológico y reduce la sucesión a intervalos, a magnitudes numéricas. De una única realidad debemos hacer distinciones y hablamos de calidad, de heterogeneidad, de continuidad... Ésta es la razón por la que nos adaptamos mejor a una línea curva que a una quebrada, por la que nos gustan las cosas simples, por la que preferimos la simetría de las formas, la repetición indefinida de un mismo motivo que hace que nuestra facultad de percibir oscile de lo mismo a lo mismo y se desacostumbre a los cambios incesantes, a lo heterogéneo. Éste sería el arte que, según Bergson, pretende imprimir en nosotros sentimientos, más que expresarlos.¹³⁴

La permanente oposición entre contrarios, la tensión constante entre ellos, tiene un límite. La mutua exigencia entre los opuestos fundamentaría la estabilidad, la armonía. Aunque un trabajo de Kandinsky encierre un conjunto de contrarios, hay una unidad, una armonía que abraza toda multiplicidad. Bergson había hablado de la duración como la síntesis entre la multiplicidad de estados (de conciencia) y la unidad que los liga. Multiplicidad que no debe confundirse con lo múltiple, ni unidad o simplicidad que no debe confundirse con lo uno.

¹³⁴ Cfr. DI, pp. 13-14, 10-12.

¿Qué es una forma? El espacio, el tiempo y el movimiento

Una obra es una composición orgánica y eficaz de tensiones

En los escritos de Kandinsky siempre encontramos la misma respuesta cuando pretende definir qué es una composición: una composición es algo organizado, un conjunto de elementos dispuestos adecuadamente sobre la superficie para realizar una función. Una composición es una máquina. Kandinsky compara frecuentemente una composición con una construcción: la acción de componer es, en Kandinsky, sinónima de la de construir. Una característica esencial de esa organización es que tiene una finalidad. Construir para Kandinsky tiene un sentido de finalidad. Cada elemento, como veíamos en el capítulo anterior, pierde una gran parte de su personalidad, de su individualidad, para pasar a formar parte de una totalidad, pues debíamos aceptar una finalidad externa, en la que cada forma no estaba hecha sólo para sí misma, sino que estaba abierta a todo el universo. Y la finalidad de una composición es esa adecuación a la necesidad interior: una adaptación, según Kandinsky, a los requisitos del alma humana.

En uno de los títulos que Kandinsky coloca en los márgenes de *Punkt und Linie* leemos "Concepto de Composición". El texto dice:

Mi concepto de composición es el siguiente:
la composición es la subordinación interiormente funcional,
a) de los elementos aislados y
b) de la construcción
a la finalidad pictórica completa.¹

Kandinsky nunca parte de un tumulto de formas dadas que deben adaptarse entre ellas para compensar la balanza. Las variables del problema nunca están todas dadas, porque esa adaptación no preexiste ya hecha, sino que se va creando a medida que el lápiz indaga sobre el soporte. Aceptar una finalidad abierta implica rechazar toda interpretación de un trabajo de Kandinsky en términos de un posible que se realiza o bien en términos de puros actuales. Toda composición kandinskyana supone creación e invención. En realidad, lo que se crea son las interacciones de fuerzas o tensiones que trabajan en el soporte. Cada elemento, al ser depositado sobre la superficie, vierte aquello que llevaba latente. Kandinsky ha estudiado cómo se comportan los elementos formales y escoge en cada momento aquel que le resuelve de mejor manera un problema de adaptación. Se dirá que la solución

¹ PL, p. 32.

en cada momento es la mejor posible, de acuerdo con la forma en que el problema estaba planteado y los medios que disponía para resolverlo.

Ya hemos tratado, en el capítulo anterior, la cuestión forma-contenido. A Kandinsky le interesan las interacciones que se producen entre las fuerzas ocultas de los elementos formales que se despiertan cuando éstos se depositan sobre una superficie. Una composición es un balanceo entre dos extremos: lo dinámico y lo estático, lo excéntrico y lo concéntrico, lo frío y lo cálido... Kandinsky trabaja en el balanceo, no en los extremos; en el cambio, no en lo fijo. En la última anotación de *Cours du Bauhaus* leemos:

¿Qué es una obra?

Una composición orgánica y eficaz de tensiones.²

En "Line und Fisch" afirma:

Y las fuerzas ocultas se vuelven dinámicas.

El contexto es la composición.

La composición es la suma organizada de funciones internas (expresiones) de todos los elementos de la obra.³

Componer tiene, para Kandinsky, un significado muy concreto: identificar sobre el soporte pictórico dualidades capaces de mantener un constante balanceo entre sus dos polos opuestos, situarlas en el lugar conveniente, aprovechar puntos estratégicos en los cuales las tensiones que activan son máximas –recordemos la ley que establece que hay que evitar aproximarse a los límites del plano de trabajo–... Y, aunque el Todo nunca está dado, todas las formas de una composición son actuales; por tanto, fuera de una composición no hay nada. El observador no necesita acudir a otro lugar. El equilibrio se encuentra en el conjunto de tensiones dinámicas que los elementos formales han establecido entre sí; no hay que buscarlo fuera.

Componer es adaptar. Una composición debe adaptarse al alma humana, transmitir al observador esa vibración a la que está sometida toda la superficie –Kandinsky utiliza la expresión "hacer vibrar el alma humana"–, transferir ese movimiento de las tensiones dinámicas enfrentadas. El observador puede contemplar la composición desde el exterior y ver formas estáticas sobre "un vidrio rígido y frío" o "penetrar en la obra, participar en ella y vivir sus pulsaciones con sentido pleno". El observador y la composición deben vibrar al unísono.

² CB, p. 188.

³ Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 159.

Por otro lado, considerar que los elementos formales de una composición, o la composición misma, son el resultado de una adaptación a una situación actual restringida al ámbito de lo pictórico, significaría no aceptar que en las operaciones realizadas sobre el soporte hay una finalidad. Las necesidades exteriores a las que debe adaptarse un trabajo de Kandinsky son siempre cambiantes, y cada dibujo es el resultado de una investigación que busca una adaptación más satisfactoria que la anterior. Construir un dibujo es, ante todo, la solución de un problema planteado en función de esa adecuación a las leyes que dicta el intelecto y que Kandinsky define en *Punkt und Linie* y en la recopilación de anotaciones publicadas en *Cours du Bauhaus*. Mientras nuestro intelecto y nuestros sentidos se adaptan muy bien a lo estable, a los puntos fijos, Kandinsky nos fuerza a que establezcamos una relación de ida y vuelta entre estos dos puntos, nos induce al movimiento. El movimiento al que induce una composición se adapta perfectamente a los mecanismos de nuestro conocimiento con los cuales somos capaces de reproducir ese movimiento.

Cuando en un capítulo anterior hablábamos de la noción de necesidad interior y reflexionábamos sobre aquello a que debe adaptarse una composición, podíamos suscitar una cierta confusión al afirmar que cada forma, o cada composición, tiende a cerrarse sobre sí misma. Cada forma supone una detención del fluir de la vida que, en su lucha con la materia, pierde contacto con el resto de sí misma. La respuesta, también esbozada en algún otro lugar, es de concepción bergsoniana. Los elementos organizados que entran en una composición tienen cierta individualidad y cada uno reivindicará su principio vital si la composición ha de tener el suyo. Si restringimos nuestro análisis a una composición, diremos que cada forma no está lo bastante aislada del resto como para concederle una individualidad propia. No sólo porque podríamos encontrar un antepasado común, sino porque además, debemos aceptar una finalidad que coordina no sólo las partes de una forma a la propia forma, sino también cada forma a ese conjunto llamado composición. El esfuerzo de Kandinsky pasa por cuidar esta individualidad y coordinar, al mismo tiempo, cada forma con el resto. Individualidad y subordinación, éxito y fracaso, conviven perfectamente en una composición.

Volvamos a la explicación bergsoniana de la finalidad y utilicemos de nuevo el ejemplo de la formación del ojo. El ojo era, según Bergson, el resultado del combate que había sostenido la vida con la materia; una lucha alentada por la función que había de desempeñar este órgano: la visión. El ojo no se explicaba por el conjunto de sus elementos anatómicos. La visión de un ser vivo no es pura potencia, sino que es una visión limitada a los objetos sobre los cuales éste puede actuar: es una visión eficaz. El órgano visual simboliza entonces el trabajo de canalización.

Siguiendo este discurso del ojo y la visión, diríamos que una composición es una máquina organizada. Una composición representa la totalidad del trabajo organizado, aunque las partes de esa máquina no correspondan a las partes del trabajo, pues la materialidad de la máquina –las formas– no representa el conjunto de los medios empleados, sino el conjunto de los obstáculos superados: más que una realidad positiva, es una negación. Una composición –una máquina– es eficaz. Esta eficacia viene delimitada por la función que ha de desempeñar. Una composición no debe explicarse por el conjunto de formas depositadas sobre esa superficie, de la misma manera que el ojo no debe explicarse por el conjunto de sus partes. La creación de una composición es un trabajo de canalización en el cual las formas –las tensiones que llevan almacenadas– se han abierto camino en busca de esa adaptación a lo anímico humano. Una composición delimita nuestra acción posible sobre ella. La tesis mecanicista daría razón de cómo todos y cada uno de los elementos formales han sido colocados sucesivamente en el soporte, pues pasado y futuro son funciones del presente; el finalismo añadiría que estos elementos han sido dejados allí según un plan predeterminado. Bergson hablaba de un trabajo de canalización; Kandinsky utiliza el término “construir”. Hemos de recordar aquí que nuestro punto de partida es el de Bergson: consideramos una adaptación funcional o activa, no formal o pasiva. La materia tiene la facultad de organizar elementos formales que se adecuan a esa necesidad interior de lo anímico o psicológico en el hombre.

La noción de forma en *Über das Geistige*

En el capítulo VI de *Über das Geistige*, titulado “El lenguaje de las formas y de los colores”, Kandinsky da una definición de forma que se aproxima a esa idea bergsoniana de la forma como un recorte o delimitación que nuestro pensamiento practica en el devenir universal, al afirmar:

La forma, en sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Ésta es su caracterización externa. Pero como todo lo externo encierra necesariamente un elemento interno (que se manifiesta de manera más o menos clara), *toda forma tiene un contenido interno. La forma es, pues, la expresión del contenido interno*. Ésta es su caracterización interna.⁴

Más adelante, después de afirmar que existe una infinita diversidad de formas, habla de los dos límites entre los cuales se mueven las formas con las siguientes palabras:

⁴ UG, p. 58. “La forma puede existir independientemente como representación del objeto (real o no real) o como delimitación puramente abstracta de un espacio o de una superficie”. Ibid., p. 56.

Pero a pesar de toda la diversidad que ofrece la forma, nunca superará dos límites externos, es decir:

1. La forma, *como delimitación*, tiene por objeto recortar sobre un plano, por medio de esa delimitación, un objeto material y así dibujar ese objeto sobre el plano.

2. O la forma permanece *abstracta*, es decir, no define un objeto real sino que es una entidad totalmente abstracta. Estos seres puramente abstractos, que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza, son el cuadrado, el círculo, el triángulo, el rombo, el trapecio y otras innumerables formas, que se hacen cada vez más complicadas y no tienen denominación matemática. Todas ellas tienen carta de ciudadanía en el reino abstracto.

Entre estos dos extremos se halla el número infinito de las formas, en las que existen ambos elementos y en las que predominan unas veces la abstracta, otras la material.⁵

El discurso sobre la forma que Kandinsky plantea en *Über das Geistige* avanza a través de una dualidad: toda forma está compuesta de un elemento material -a veces lo llama "forma como delimitación", "elemento orgánico", "elemento físico", "elemento figurativo", "objeto real"--- y el elemento abstracto. Afirma que toda forma se mueve entre estos dos extremos, es decir, toda forma se nos presenta a la experiencia como una mezcla de lo material y lo abstracto. Lo abstracto siempre aparece contaminado por lo material, por una imitación de la naturaleza de la que resulta difícil desprenderse, tanto para el artista como para el espectador.

Surge la pregunta: ¿no sería mejor renunciar por completo a lo figurativo, desparramarlo a todos los vientos y desnudar por completo lo puramente abstracto?⁶

¿Es posible seguir el método bergsoniano, dividir las formas que se presentan a nuestra experiencia hasta llegar a lo abstracto y a lo material puro?

Cuanto más descubierto esté el elemento abstracto de la forma, más primitivo y puro sonará.⁷

Por otro lado, en el arte no existe la forma totalmente material. No es posible reproducir exactamente una forma material: quiera que no, el artista depende de sus ojos, de su mano, que en este caso son más artísticos que su alma, que no persiguen más que unos objetivos fotográficos.⁸

⁵ Ibid., p. 59.

⁶ Ibid., p. 63.

⁷ Ibid., p. 62.

⁸ Ibid., p. 59.

Kandinsky aceptaría, como Bergson, las limitaciones de nuestro intelecto y de nuestros sentidos. Éstos, instrumentos necesarios para la reproducción de una forma, tratarían la realidad con la misma limitación que un artificio cinematográfico la reproduciría, es decir, de inmovilidad en inmovilidad. La realidad, según Kandinsky, es tratada por el artista de la misma manera que la trataban los filósofos griegos. La forma es, para Kandinsky, un compuesto de dos elementos: el elemento material, sujeto al cambio, y el elemento abstracto, aquello que perdura. Este elemento material expresa una personalidad, el estilo de una época... El cambio, nos diría Bergson, no se adapta a los hábitos del pensamiento y éste debe buscar un referente refractario a ese devenir, que designe una cualidad, una forma o esencia y una intención o fin del acto que se realiza.

El artista consciente, sin embargo, que no se contenta con registrar el objeto material, intenta darle una expresión, lo que antiguamente se llamaba idealizar, más tarde estilizar y mañana se llamará de cualquier otra manera.⁹

Toda forma es, pues, un compuesto de elemento material y de elemento abstracto. Kandinsky afirma que cada uno de estos elementos posee su propio sonido interior, es decir, todo elemento formal está constituido de un doble sonido que corresponde a los dos elementos constitutivos de la forma. El sonido del elemento orgánico puede apoyar al abstracto, o, por el contrario, obstaculizarle. El elemento orgánico siempre debe quedar subordinado al abstracto. Y si había afirmado que en el arte no existía la forma totalmente material, ahora, en cambio, sugiere que es posible la forma totalmente abstracta para solucionar un problema, para la construcción de una composición.¹⁰

Kandinsky parece aceptar la gran dificultad que supone huir de la materialidad, una forma que por otro lado es imposible de reproducir. Cuando habla de utilizar los medios puramente artísticos o pictóricos se expresa como una tendencia que debe seguir el artista: afirma que las formas puramente abstractas –Kandinsky identifica la forma abstracta con la forma geométrica– resultan todavía demasiado imprecisas y rechazar lo material supone un empobrecimiento de los medios de expresión.¹¹

⁹ Ibid., p. 60. "La esencia de la "idealización" consistía en embellecer la forma orgánica, idealizarla; con facilidad surgía el esquema y se apagaba el sonido interno de lo personal". Ibid.

¹⁰ Cfr. Ibid., pp. 61-62.

¹¹ Cfr. Ibid., pp. 59-60. "Paulatinamente, el elemento abstracto, que aún ayer se escondía tímidamente y era apenas visible tras afanes puramente materialistas, pasa en el arte a un primer plano. El desarrollo, y finalmente el predominio del elemento abstracto, es natural. Porque cuanto más se hace retroceder la forma orgánica, tanto más pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta". Ibid., p. 61.

"Todavía estamos estrechamente ligados a la naturaleza externa y tomamos de ella nuestras formas". Ibid., p. 91.

La forma abstracta

Seguimos en *Über das Geistige*. Aunque Kandinsky afirma reconocer las dificultades que supone renunciar a lo figurativo, elige la vía del que llama lenguaje abstracto.

Cuanto más descubierto esté el elemento abstracto de la forma, más primitivo y puro sonará. Así, en una composición en la que el elemento físico es más o menos prescindible, puede omitirse éste más o menos y sustituirse por formas puramente abstractas o formas físicas totalmente traducidas a lo abstracto. La intuición debe ser el único juez, guía y armonizador de toda traducción o integración de la forma puramente abstracta. Mientras más utiliza el artista las formas casi abstractas o abstractas, más se familiariza con ellas y más se adentra en su terreno. Lo mismo le sucede, guiado por el artista, al espectador, que va reuniendo conocimientos del lenguaje abstracto y acaba por dominarlo.¹²

¿Por qué renunciar a lo figurativo en favor de la forma abstracta? ¿Qué tiene la forma abstracta que Kandinsky la prefiera sobre la material? Kandinsky habría asumido los postulados bergsonianos sobre la percepción de la realidad: nuestros sentidos, al estar versados en lo estable, no pueden captar la realidad siempre cambiante. Las formas figurativas quedarían asociadas a ese tiempo espacializado: son formas que no duran, formas que no varían, que no se adaptan.¹³ En cambio, los elementos abstractos encierran en sí mismos un amplio campo de posibilidades: son formas capaces de adaptarse al cambio: las formas abstractas duran.¹⁴ Además, las formas tomadas de la naturaleza están limitadas a la temporalidad, son expresión de aquello que nuestros sentidos externos captan como actual, como una necesidad exterior

¹² Ibid., pp. 62-63.

¹³ "La imposibilidad y la inutilidad (en el arte) de copiar el objeto sin finalidad concreta y el afán de arrancar al objeto la expresión, constituyen los puntos de partida desde los que el artista avanza hacia objetivos puramente artísticos (es decir, pictóricos), alejándose del matiz «literario» del objeto. Este camino conduce a la composición". Ibid., p. 60.

¹⁴ Los elementos abstractos, ante las condiciones siempre diferentes se comportan, según Kandinsky, de dos maneras diferentes: "1. El sonido ideal se modifica por asociación con otras formas. 2. El sonido ideal se modifica, incluso manteniéndose las mismas condiciones (en la medida en que esta fijación es posible), cuando la forma en cuestión sufre un cambio de dirección. De estas condiciones se deriva otra: no hay nada absoluto. La composición formal, basada en esta relatividad, depende: a) de la modificación del orden de las formas; y b) de la modificación de cada forma por sí misma. Cada forma es sensible como una nubecilla de humo: el más mínimo e imperceptible cambio en cualquiera de sus partes la modifica esencialmente". Ibid., pp. 63-64.

"La afinidad general de las obras, que no se debilita con los siglos, sino que se potencia más y más, no radica en lo exterior, en lo externo, sino en la raíz de las raíces, en el contenido místico del arte". Ibid., p. 68.

y no interior. En las formas que aporta la naturaleza buscamos lo estable, pues toda transformación choca con los hábitos de nuestros sentidos.¹⁵

Kandinsky sostiene que las formas abstractas favorecen las posibilidades pictóricas, pues no conllevan los condicionantes que nos remiten a entidades reales. La forma abstracta es la que se adaptaría mejor a unas necesidades siempre cambiantes. Aquello que Kandinsky llama forma abstracta es el resultado de una adaptación entre el conjunto de fuerzas que subyacen bajo esta forma y su materialidad, entre exterioridad e interioridad.

Por ejemplo, cuando por razones artísticas «deformamos» un rostro o diferentes partes del cuerpo, chocamos no sólo con la cuestión puramente pictórica sino también con la anatómica, que obstaculiza la intención pictórica y le impone consideraciones de segundo orden. En nuestro caso, por el contrario, todo lo secundario desaparece automáticamente y queda sólo lo esencial: el objetivo artístico. Precisamente esta posibilidad de deformar las formas, en apariencia arbitraria, pero en realidad rigurosamente determinable, es una fuente de infinitas creaciones puramente artísticas. La elasticidad de las diversas formas, su transformación interna-orgánica, su dirección dentro del cuadro (movimiento), (...); los principios de consonancia o disonancia de todos los elementos enumerados, es decir, el encuentro de formas, la contención de una forma por otra, el empuje, la fuerza de arrastre y de disrupción de cada forma, el tratamiento idéntico de grupos de formas, la combinación de elementos velados con elementos expuestos, la combinación de lo rítmico y de lo arrítmico en el mismo plano, la combinación de las formas abstractas como formas puramente geométricas (sencillas, complejas) y como formas geométricamente indeterminadas, la combinación de los límites entre las formas (más o menos marcadas), etc.: todos estos elementos crean la posibilidad de un “contrapunto” puramente gráfico y conducen a él.¹⁶

Al final de este capítulo IV de *Über das Geistige*, Kandinsky hace una breve síntesis de las experiencias que han intentado librarse del elemento figurativo. Se trata de esfuerzos –aquellos intentos de prescindir de la tercera dimensión o de las limitaciones de la superficie material del lienzo creando una superficie ideal– que, según Kandinsky, empobrecían las posibilidades de la pintura al no basarse en el principio de la necesidad interior. Seguidamente apunta el camino correcto que deberían seguir para llegar a resultados convincentes:

¹⁵ Cfr. Ibid., pp. 67-68.

¹⁶ Ibid., pp. 64-65.

(...) no hay que olvidar que existen otros medios para conservar la superficie material, crear una superficie ideal y fijarla no sólo como superficie plana sino también utilizarla como espacio tridimensional. El grosor mayor o menor de una línea, la situación de la forma sobre la superficie, la intersección de una forma por otra, son ejemplos suficientes de la extensión gráfica del espacio. El color ofrece posibilidades parecidas: utilizado idóneamente avanza o retrocede y convierte el cuadro en una entidad flotante, lo que equivale a la extensión pictórica del espacio.

La fusión de ambas extensiones, en armonía o contraste, constituye uno de los más ricos y poderosos elementos de la composición gráfico-pictórica.¹⁷

En un epígrafe de *Cours du Bauhaus*, titulado "Elementos de formas abstractas", aparecen varias anotaciones de Kandinsky en las que enumera y destaca las posibilidades de estos elementos formales. La calma –relativa o activa, cálida o fría– y el movimiento, el punto como vínculo entre el silencio y el verbo, la estabilidad y la inestabilidad, las tensiones que se producen entre los elementos, lo excéntrico y lo concéntrico, las variaciones que sufre un elemento cuando se yuxtapone a otro, los pesos de las formas, etc.¹⁸

La forma material soluciona, gracias a la forma abstracta que subyace debajo de ella, un problema de adaptación; pero es una forma ligada a lo temporal, a las necesidades de una época o de una comunidad. En cambio, para la forma abstracta que propone Kandinsky, las condiciones exteriores –espacio y tiempo– no son determinantes para su adaptación a esas necesidades de lo anímico. La forma abstracta "pervive en todos los hombres, pueblos y épocas". La forma abstracta no sería un "puro actual" darwiniano, una forma en la cual el azar juega un papel determinante para su supervivencia. La forma abstracta da respuesta a unas necesidades propias del género humano. El artista debe tender, según Kandinsky, al uso de la forma abstracta. ¿Puede la forma abstracta kandinskyana superar la inercia calidoscópica de nuestros mecanismos de percepción e introducirnos en el interior de los fenómenos, conducirnos a la realidad más profunda de las cosas?

Criterios bergsonianos para la génesis de una forma

Nos conviene recordar algunas ideas bergsonianas sobre nuestros mecanismos de percepción de la realidad, de cómo nuestra inteligencia y nuestros sentidos se adaptan a esa realidad que es un devenir: la materia era

¹⁷ Ibid., p. 87.

¹⁸ Cfr. CB, pp. 88-101.

un flujo indiviso, e indivisa era también la vida que la atravesaba, recortando en ella los seres vivientes.

Bergson afirmaba que el error del evolucionismo –Bergson se estaría refiriendo a las tesis de Spencer, error heredado de Aristóteles y en el que habrían caído la mayoría de las filosofías de la naturaleza– consistía en concebir las variaciones vitales como otras tantas determinaciones actuales que deberían combinarse sobre una única y misma línea. Las causas de las modificaciones en las formas, postularía Bergson, no podían ser accidentales, ni era válido invocar la acción del medio y la influencia de las causas exteriores para justificar el cambio. Bergson hablaba de una tendencia al cambio, una causa interior, que no podía ser accidental, que actuaba por disociación y que se actualizaba siguiendo líneas divergentes desde una virtualidad.

Para Bergson, la realidad más profunda de las cosas era el cambio, el movimiento. Lo real era transformación, el perpetuo devenir. En el movimiento habría más que las sucesivas posiciones atribuidas a un móvil, como en el devenir habría más que las formas atravesadas una tras otra. Mientras la inteligencia y los sentidos sólo serían capaces de ver las posiciones del móvil o las formas como algo realizado, la intuición podría alcanzar ese más. Todo radica en una cuestión de adaptación: la inteligencia se adapta perfectamente a lo inmóvil –a las posiciones estáticas de ese móvil, que pueden ser infinitas– y se instalan en lo inmutable, al igual que la filosofía antigua que sólo admitía ideas. En cambio, la intuición bergsoniana permitiría a un espíritu instalarse en el devenir.

Bergson afirmaba que el seccionamiento de la materia en cuerpos inorgánicos era relativo a nuestros sentidos y a nuestra inteligencia. La materia, tomada en su conjunto, sería un fluir, un todo indiviso. Estaríamos ante una dualidad –distensión y contracción– en la cual la división de la materia en cuerpos es practicada por la inteligencia para regular nuestra posible acción sobre esa materia. El mismo movimiento que lleva al espíritu a determinarse en inteligencia, hace que la materia se decomponga en objetos exteriores unos a otros. Bergson partía de una correlación entre materia e inteligencia, afirmando que las líneas que vemos trazadas a través de la materia se han ido bosquejando y acusando en la misma medida que nuestra acción sobre ella, en la misma medida que se constituía la inteligencia. Y como la evolución es división, especialización, cuanto más se intelectualizaba la conciencia, más se espacializaba la materia. El espacio de nuestra geometría y el espacio de la cosas se engendrarían mutuamente mediante una acción y reacción recíprocas.¹⁹ Recordemos que la inteligencia se contraía en la materia al

¹⁹ Una cosmología como la de Spencer, al mostrar cómo las leyes de la materia relacionan objetos con objetos y hechos con hechos para explicar la génesis de la inteligencia, ya presupone ésta,

mismo tiempo que la materia se distendía en la duración; la extensión era la forma común de ambas.

Debemos considerar también el postulado bergsoniano que afirmaba que tanto la vida como la materialidad son dos movimientos simples, siendo el segundo inverso al primero. El ser vivo sería el resultado de la intersección entre dos flujos: materia y vida. Entre ambas corrientes hay una adaptación, una organización, la cual toma para nuestro intelecto y para nuestros sentidos la forma de partes completamente exteriores a otras partes, tanto en el tiempo como en el espacio. Ahora bien, debemos tener también siempre presente que la estructura de nuestra inteligencia está hecha para actuar sobre la materia desde fuera, y que sólo lo consigue practicando sobre el flujo de lo real cortes instantáneos que, en su fijeza, resultan infinitamente descomponibles. En un organismo sólo vemos partes exteriores a otras partes, por lo cual sólo podemos elegir entre dos sistemas de explicación: o consideramos una organización infinitamente complicada como una unión fortuita, o la referimos a una incomprensible influencia de una fuerza exterior. Bergson sugería que otra manera de acercarnos a ese organismo es a través del espíritu: en este momento todo se pondría en movimiento y todo se resolvería en movimiento. Entonces todo nos parecería un proceso simple.²⁰

Las formas que la mente aísla, sostenía Bergson, no son más que vistas tomadas sobre una realidad cambiante, inmovilidades sustraídas a la acción del tiempo. Ahora bien, si tratamos el devenir real según el método cinematográfico, esas formas pasan a ser el elemento constitutivo del cambio, todo lo positivo que hay en el devenir. Pero todavía estamos en una ilusión del cambio, en una ilusión del tiempo real o duración bergsoniana. Sería necesario, nos diría Bergson, que nos situáramos a lo largo del devenir, que adoptáramos su movimiento. Sería entonces cuando cada forma, estado o cualidad se nos aparecería como un recorte practicado por nuestro pensamiento en el devenir universal. Una forma es esencialmente extensa, inseparable del devenir extensivo que la materializa durante su transcurso. Instalados en ese devenir comprobamos que una forma va unida a una percepción, que ocupa tiempo y espacio.

Un texto de “Rückblicke” nos recuerda esta idea bergsoniana de realizar un esfuerzo para instalarnos en la realidad siempre cambiante. Kandinsky escribe:

Durante años anduve en busca de la posibilidad de llevar al espectador a que “se paseara” [en la versión de 1918 dice: que se moviera] por

puesto que la separación primero y la concatenación después de los objetos es obra suya. Cfr. EC, pp. 654-655, 189.

²⁰ Cfr. Ibid., pp. 707-708, 250-251.

dentro del cuadro, de forzarlo a que se fundiera con el cuadro olvidándose de sí mismo.

A veces conseguí hacerlo: lo comprobé en los espectadores. Mi aptitud de no tener en cuenta el objeto en el cuadro continuó desarrollándose a partir del efecto (inconscientemente intencional) que produce la pintura sobre el objeto pintado, en el que puede fundirse en el acto mismo de pintarlo.²¹

Una comunidad de formas

Las formas de una composición kandinskyana no proceden unas de otras como determinaciones actuales. Kandinsky, tal vez advertido por Bergson, no caería en el falso evolucionismo de Spencer: reconstruir la evolución mediante la yuxtaposición de actuales. Las formas de una composición no proceden de grados sucesivos de una tendencia que se desarrolla, sino que responden, en realidad, a tendencias que siguen direcciones divergentes de una actividad que se ha partido al crecer. Aunque sobre el soporte se recortan formas que tienen un mismo origen, actualizaciones del ancestro común darwiniano, las diferencias entre los elementos formales no deben ser interpretadas en la perspectiva de una causalidad puramente exterior –es decir, formal–, como efectos pasivos sobre unos elementos combinables o adicionables. Así consideradas, una forma determinada tendría algo más de lo que tiene la forma de la cual procede; realizaría más funciones o desempeñaría mejor que otra su trabajo. La idea de especialización quedaría sustituida por la de división, la de complementariedad y subordinación a la composición total o forma grande por la de jerarquía.²²

En razón de su lucha contra la materia, el impulso vital bergsoniano se ramificaba. En un trabajo de Kandinsky no hay diversos estados o momentos de una misma tendencia o de un mismo elemento. En realidad, cada elemento formal corresponde a una actualización de direcciones divergentes de una actividad que se ha dividido al crecer. Kandinsky acude a un depósito del cual extrae la forma más adecuada, aquella que se adapta mejor a la situación actual. Pero de ese depósito no extrae formas ya hechas, sino que selecciona posibilidades que se van haciendo mientras las va dibujando. Esto no es incompatible con llegar a formas parecidas para resolver similares problemas de adaptación.

²¹ R, p. 110.

²² Tenemos aquí presentes dos textos, ya citados, de “Texte zur Kompositionslehre” y de *Punkt und Linie*: “(...) So kann die Kunst dem Gesetz der äußen Zweckmäßigkeit (Darwinismus) nicht unter[ge]ordnet werden. Ihre Ziele sind mystisch” y “En la pintura una línea puede estar colocada “libremente”, sin subordinarse a la totalidad, sin guardar relación externa con el centro: la subordinación es de tipo interno. Este hecho simple no se debe subestimar”.

En una composición hay una vida común a todas las formas. Es cierto que cada elemento posee una cierta individualidad, pero no por ello constituye un todo único. Sostenemos que Kandinsky entendió y aplicó correctamente esta idea bergsoniana en su trabajo: coordinar no solamente las partes de cada elemento formal consigo mismo, sino también cada elemento con el conjunto de todos los demás.

En una composición hay una sociedad completa, donde cada forma juega su papel en la construcción de esa máquina. No hay caracteres fijos que distingan una forma de otra. Es difícil definir rigurosamente la diferencia. En cada elemento formal de una composición podemos encontrar rasgos que son comunes al resto de elementos. Bergson afirmaba que la armonía entre las distintas formas de vida, es decir, sus caracteres complementarios, provendría de que se desarrollaran tendencias que al principio estaban fundidas en una. La evolución nunca se realiza en sentido de asociación, sino en el de disociación, nunca hacia la convergencia, sino hacia la divergencia de esfuerzos. La armonía entre términos que se complementan no se produciría durante el camino, sino que sólo sería completa en la salida.

Una forma se definirá por su tendencia a acentuar determinados caracteres. En todos los elementos de una composición podemos encontrar lo dinámico y lo estático, lo concéntrico y lo excéntrico. Ahora bien, algunas formas manifiestan una tendencia al movimiento, mientras que otras se colocan en el lugar adecuado, son las que tienden a la inmovilidad, para cerrar el paso a las primeras. Hay formas que tienden a acomodarse sobre la superficie, mientras otras necesitan ser fijadas; hay formas que acumulan energía y formas que la consumen; encontramos formas que se rodean de una especie de membrana rígida que las condena a la inmovilidad y otras que, sólo envueltas por una delgada y flexible película, tienen plena libertad para moverse y deformarse. Es a través de estas tendencias la manera más adecuada para definir las formas, es decir, a través de la acción que pueden ejercer en la composición. La tendencia a la movilidad facilita, por ejemplo, la colonización de lugares estratégicos sobre la superficie de trabajo; en cambio, hay formas que ejercen la función de delimitar el ámbito de actuación de otras formas.

Todas las formas proceden de un mismo tronco común. Las primeras vacilarían entre la forma dinámica y la estática. En realidad son tendencias que poseen todas las formas; sólo difieren en proporción. Una de las tendencias encubre y anula la otra, aunque en circunstancias extraordinarias, la más desfavorecida puede liberarse y reconquistar el lugar perdido. La movilidad y la sensibilidad estarán siempre acechadas por el entorpecimiento y la insensibilidad. Para evitar el desfallecimiento se necesita una gran cantidad de energía y esfuerzo. Cada forma o actualización almacena todo su pasado, aunque sólo presente la cara más útil de éste.

De la misma manera que Bergson pretendía establecer la línea divisoria entre los reinos vegetal y animal mediante la divergencia de tendencias, los elementos de un trabajo de Kandinsky pueden clasificarse también según tendencias. Una forma es una tendencia que almacena una serie de caracteres que son complementarios al resto de formas del sistema gramatical kandinskyano, y lo esencial de una tendencia es desarrollarse en muchas direcciones divergentes. Una forma se distingue de otra como una tendencia se distingue de otra tendencia. Una composición es una diferencia entre diferencias de tendencias. Siempre que encontramos en una tendencia, es decir, en una forma, elementos de otra, estamos en presencia de elementos disociados pero que no molestan al desarrollo de la tendencia esencial. Éste era uno de los argumentos con que Bergson justificaba la formación de mecanismos idénticos en dos tendencias divergentes, y que también nos sirve para comprender la presencia de formas similares en trabajos de Kandinsky muy distanciados en el tiempo.

El conjunto de todos los trabajos relativos a *Komposition VII* constituyen el trazado del esquema de diferenciación de todas las formas que intervienen en esta composición. Podríamos dibujar el camino recorrido, pero no la posible dirección futura, es decir, las tendencias divergentes que las formas podrían tomar.

Para Bergson, la memoria era esencialmente diferencia y la materia esencialmente repetición. Cada elemento formal kandinskyano se compone de forma y contenido. Según Bergson, descubriríamos diferencias de naturaleza entre el espacio –las formas son externas a otras formas– y la duración –contenido kandinskyano-. En propiedad habría que decir que no hay diferencia de naturaleza entre forma y contenido, sino diferencias entre diferencias de naturaleza que corresponden a una tendencia y diferencias de grado que remiten a la otra tendencia. El contenido, esa necesidad interior a la que debe responder en cada momento una obra, sería la diferencia de naturaleza en sí y para sí mientras la forma o materia sería la diferencia de grado fuera de sí y para nosotros. La diferencia entre las formas radica esencialmente en el contenido, mientras que en la materia recae el grado más bajo de las diferencias. Sólo el espacio experimenta las diferencias de grado, apareciendo como el esquema de la divisibilidad.

La evolución, según los postulados bergsonianos, no es comparable a la división del trabajo, que implica cierta asociación y convergencia de esfuerzo, sino a la especialización y divergencia. Las formas de una composición son el resultado de una especialización. Cada elemento formal tiende al desarrollo de una función específica en esa compleja máquina que es un cuadro. En un apunte de *Cours du Bauhaus* leemos:

Trabajo colectivo no es: todos hacen lo mismo; sino como en una orquesta: los solistas, los grupos de instrumentos con voces aparentemente opuestas, obtienen finalmente una ENTIDAD (jazz). Exigencias físicas y espirituales. Las dos subordinadas a una disciplina al servicio de un fin.

Problema del equilibrio de las funciones psicológicas: arquitectura y arte. Funciones fisiológicas: problema de la pintura.²³

Algunos textos de Kandinsky sobre la génesis de la forma

En "Über die Formfrage" encontramos una afirmación de Kandinsky que tiene connotaciones lamarckianas:

La necesidad crea la forma. Los peces que viven en grandes profundidades no tienen ojos. El elefante tiene una trompa. El camaleón cambia de color, etc., etc...²⁴

Veíamos, según Bergson, que para los darwinistas la influencia del medio exterior sólo se llevaría acabo de un modo indirecto o negativo: la supervivencia de una forma estaría condicionada a que las variaciones que ésta sufre fueran beneficiosas para su adaptación a ese medio. Bergson también criticaba la tesis de Lamarck, en la cual se atribuía a las formas la facultad de variar por el uso o desuso de sus órganos, y de transmitir a sus descendientes la variación así adquirida. La variación surgiría del ejercicio mecánico de ciertos órganos o de un principio interno. Bergson no aceptaba esta hipótesis ya que no se podía probar que la herencia fuera capaz de producir órganos semejantes en líneas divergentes. Ahora bien, si nos olvidáramos del problema que suscita la teoría lamarckiana de la transmisión por herencia de los caracteres adquiridos, ésta no estaría tan lejos de las tesis bergsonianas, más cuando los neolamarckianos aceptaban una causa de orden psicológico.

Pero en el texto de "Über die Formfrage" Kandinsky no se contenta con justificar un proceder particular, sino que hace una reflexión similar a la de Bergson. Es cierto que la adaptación de la forma al contenido –Kandinsky ha afirmado numerosas veces en sus escritos que la forma es expresión del contenido– se manifiesta en que cada forma lleva el sello de la personalidad del artista, de su lugar de procedencia y del estilo de la época. Éste sería un tipo de adaptación de la forma que respondería estrictamente al planteamiento lamarckiano. En cambio, cuando habla del "espíritu abstracto"

²³ CB, p. 31. En otro lugar afirma: "Comunidad. No significa reunión de voces, sino polifonía".
Ibid., p. 33.

²⁴ BR, pp. 136-137.

se trata de algo que es anterior a las circunstancias temporales y geográficas, algo que incide en el espíritu humano y que se apodera de él, por lo cual artistas aislados estarían sujetos a la utilización de determinadas formas, que compartirían origen y que, por consiguiente, presentarían también una semejanza exterior. Este planteamiento se asemeja a la noción bergsoniana del *élan vital*, como un sustrato o impulso común que se transmite a todas las formas y a todas las generaciones, que se reparte y que no pierde su fuerza, y que es la causa interna de las variaciones. El espíritu abstracto kandinskyano goza de características similares a las del impulso original bergsoniano. El espíritu abstracto, al igual que el impulso vital justificaba órganos semejantes en líneas evolutivas divergentes, sería la causa de la semejanza de las formas en artistas muy distantes.²⁵

En uno de los pasajes de “Rückblicke” Kandinsky recuerda cómo trataba las formas en sus trabajos:

(...) nunca me resolví a utilizar una forma que hubiera nacido en mí por la vía de la lógica y no por la vía de la sensibilidad pura. No sabía inventar formas y me repugnaba ver formas inventadas. Todas las formas que utilicé siempre vinieron “por sí mismas”, se presentaban en mí en su aspecto definitivo, de manera que yo no tenía sino que copiarlas, o bien se formaban en el transcurso mismo del trabajo de una manera que a menudo me sorprendía a mí mismo. Con los años aprendí a dominar un poco esa fuerza creadora. Me entrené a no abandonarme sencillamente a ella, sino por el contrario a disciplinar esa fuerza que me trabajaba, a encauzarla.²⁶

De este texto de Kandinsky deducimos que los elementos formales que utiliza en una composición no están predeterminados. Kandinsky, al final de “Rückblicke”, arremete contra aquellos que sosténían que sus escritos “se extraviaron en el trabajo cerebral y en la teoría”. Kandinsky no aceptaría una explicación mecanicista de su trabajo, en la cual el pasado y el porvenir de un elemento formal podrían ser deducidos a partir de su estado presente. Las formas kandinskyanas tampoco serían consecuencia de la ejecución de un programa trazado de antemano –hipótesis finalista– en el que no sería posible la creación ni la invención, pues el Todo estaría dado.

²⁵ Cfr. Ibid.

²⁶ R, p. 111. En la versión rusa, Kandinsky compara este proceso de maduración de las formas al proceso de fecundación y del parto humano.

La continuidad móvil del dibujo de las cosas

En el capítulo anterior concluíamos que Kandinsky introducía en una composición un artificio cuya esencia fuera el movimiento sin fin. Un artificio que se adaptara a nuestro conocimiento para poder enhebrar los distintos momentos del balanceo al que queda sometida la composición. Ésta era la razón del péndulo kandinskyano, de las dualidades opuestas que aparecían en sus dibujos. Kandinsky crea formas antagónicas entre cuyos contornos se induce un movimiento: alternamos entre lo definido y lo indefinido, entre el impulso y la tranquilidad, entre la presión y la suavidad... Kandinsky nos define los dos límites entre los cuales debemos operar. La cuestión que nos planteamos ahora es cómo es posible que estos dos extremos introduzcan ese perpetuo balanceo. ¿Cómo reacciona nuestro conocimiento ante la contemplación de esas dualidades kandinskyanas? ¿Cómo en nuestro intelecto puede representarse lo inestable a través de lo estable?

Necesitamos recurrir de nuevo a los mecanismos con los que, según Bergson, trabaja nuestro conocimiento. Bergson afirmaba que la realidad se nos presenta como un perpetuo fluir. La realidad es algo que se hace y se deshace, pero nunca es algo hecho. Esta realidad es una intuición que tenemos en nuestro yo profundo y que la inteligencia y los sentidos, mediante una representación inmediata y desinteresada, nos mostraría de la materia. Pero nuestra inteligencia, preocupada por las necesidades de la acción, como los sentidos, se dedica a tomar vistas instantáneas de esa realidad y, por lo tanto, inmóviles. En cambio, en el interior de nuestro yo, aunque sea de un modo confuso, notamos ese hacerse. En nuestra duración destacamos momentos que nos interesan. Pensamos lo moviente a través de lo inmóvil. Ésta era, para Bergson, la más sorprendente de las ilusiones teóricas que encontrábamos en nuestro camino.²⁷

La otra ilusión de la que hablaba Bergson también provenía de que trasladábamos a la especulación un procedimiento hecho para la práctica. Tratábamos de crear o de obtener un objeto del cual carecíamos o que no existía. Expresábamos lo que teníamos en función de lo que queríamos obtener. Nuestra acción va de lo vacío a lo lleno, de una ausencia a una presencia. Habitados a esta manera de proceder, pensamos lo lleno valiéndonos de lo vacío, de la misma manera que pensamos en lo móvil pasando por lo inmóvil.²⁸

¿Qué hay o qué debería haber entre los dos extremos del movimiento pendular, entre dos formas disímiles que facilitara el balanceo? ¿Es capaz nuestro conocimiento de percibir el paso de un extremo a otro o, por el

²⁷ Cfr. EC, pp. 725-726, 272-273.

²⁸ Cfr. Ibid., pp. 726-727, 273-274.

contrario, percibimos un vacío? ¿Podemos movernos entre dos recortes, entre dos formas? ¿Podemos pensar, en una composición, lo móvil a través de lo inmóvil, lo lleno a través de lo vacío? ¿Es posible la continuidad a través de lo discontinuo?

Bergson afirmaba que el pensamiento nunca podría formarse la imagen de la supresión de todo. El esfuerzo por el que tenderíamos a crear esa imagen conseguiría hacernos vacilar entre la visión de una realidad exterior y la visión de una realidad interior. En ese vaivén de nuestro espíritu entre lo exterior y lo interior habría un punto situado a igual distancia de ambos en el que nos parecería que ya no percibimos lo uno y que todavía no percibimos lo otro. Pero en realidad eso no sería la imagen de la nada pues, según Bergson, percibiríamos ambos extremos habiendo llegado a un punto en el que los dos términos son intermedios. La imagen de la nada es siempre una imagen llena de cosas, una imagen que encierra a la vez la imagen del sujeto –estados de conciencia– y la del objeto –lo externo–, además del salto continuo de la una a la otra y la negativa de posarse definitivamente en una de ellas.²⁹

Cualquier objeto que intentemos colocar entre ambos extremos no es más que una idealidad o simple posibilidad de un objeto que sólo tiene sentido en relación con la realidad, con una *presencia*, aunque esa realidad sólo sea la de esa representación de un posible. Entre dos extremos, tanto si se trata de un vacío de materia como si se trata de un vacío de conciencia, su representación es siempre una representación llena. En una composición no sólo nos movemos entre los dos extremos de la dualidad, sino que constantemente vamos de los contornos que percibimos de los elementos formales a la idea de esos elementos formales que nuestro intelecto, al pensar como inexistentes, piensa como existentes cuando quiere llenar el vacío que queda entre las dualidades.

²⁹ Según Bergson, no es posible pensar en el vacío, en algo como inexistente. Vacío es ausencia de un objeto determinado que hemos visto antes; pero si no tuviéramos memoria no notaríamos su ausencia, sino la presencia de otra cosa. La idea de supresión o de nada parcial se forma en el curso de una sustitución de una cosa por otra desde el momento en que preferimos la cosa antigua en lugar de la nueva, o que, por lo menos, concebimos esa preferencia como posible: oscilamos entre un sentimiento de preferencia y la idea de sustitución. Éste es el mecanismo de la operación mediante el cual nuestro espíritu suprime un objeto y llega a representarse en el mundo exterior una nada parcial. Pero ¿cómo puede representarse esta nada parcial en el interior de sí mismo? Un estado de conciencia es siempre una presencia. Y para pensar una cosa como inexistente hemos de pensarla sola, sin nada que la pueda reemplazar, abstraída del espacio y del tiempo; luego hay que pensarla como existente y suprimirla. Bergson afirmaba que el vacío es la ausencia de un objeto determinado que hemos visto antes. Y gracias a la memoria notamos su ausencia. Estamos ante un estado de conciencia, es decir, ante una presencia. Si anuláramos el estado de conciencia, otra presencia sustituiría a la primera. “*La representación del vacío es siempre una representación llena que, al analizarla, se resuelve en dos elementos positivos; la idea, distinta o confusa de una situación, y el sentimiento, experimentado o imaginario, de un deseo o de un pesar*”. Cfr. Ibid., 731-734, 279-283.

En una composición siempre hay una *presencia*. No hay vacío absoluto en la naturaleza; la ausencia de un objeto nos deja siempre un vacío limitado por unos contornos. Distinguimos elementos formales porque se materializan, por ser exteriores unos a otros, por ocupar espacio y tiempo. Los contornos que hallamos en los objetos indican simplemente lo que podemos alcanzar y modificar de ellos. Utilizando expresiones bergsonianas diremos que nuestra percepción de una composición nos da el dibujo de nuestra acción posible sobre ella, mucho más que la imagen de las formas mismas. Esta acción se mueve siempre entre los contornos de los elementos formales disímiles, de lo tenso y de lo relajado, de lo duro y de lo suave... Vamos llenando ese vacío que queda entre los dos extremos. Pensar una forma como existente es pensarla ocupando espacio y tiempo.

Éste es el doble mecanismo por el cual el artificio del péndulo kandinskyano permanece siempre en movimiento.

Construir un dibujo

En sus escritos y especialmente en los consejos que da a sus alumnos de Bauhaus, Kandinsky utiliza muchas veces la expresión "construir un dibujo". En una de esas anotaciones, mezclada con ideas sobre las cuales ya hemos reflexionado, Kandinsky afirma:

La gran concepción, el esquema, el esqueleto (la construcción) son vida en sí mismas, vibran por las particularidades.

El sentimiento obtiene lo que la razón no podría obtener. Por tanto: Y.³⁰

Un poco más adelante, al tratar de la forma y del contenido escribe:

Disposición: construcción metódica de las tensiones y los relajamientos = forma: altura, profundidad, longitud, anchura de las líneas de tensión y de relajamiento.³¹

En el capítulo anterior sosteníamos que en la manera de hacer que propone Kandinsky, es decir, en el uso de la forma abstracta, se combinan el cálculo con esa especie de sentimiento o privilegio que posee el artista y al que Kandinsky llama frecuentemente intuición. Kandinsky utiliza el término construir cuando se trata de componer a partir del elemento abstracto, al que también llama elemento de lo pura y eternamente artístico, que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, que se manifiesta en las obras de cada artista, nación o época, y, que según Kandinsky, es el elemento principal del

³⁰ CB, p. 41.

³¹ Ibid., pp. 41-42.

arte. El elemento abstracto, aunque muchas veces vaya unido al elemento de la personalidad y al elemento de estilo, puede ser siempre analizado independientemente, pues es un elemento que no conoce espacio ni tiempo.³²

La acción de construir expresa un acto colectivo, no personal ni biológico. Construir significa utilizar unos elementos comunes a todos los hombres para conseguir una finalidad que también es común a todos los hombres. Construir un dibujo es adaptarse a unas leyes fisiológicas y psicológicas válidas para todos las épocas, seguir los dictados de la necesidad interior. Construir un dibujo tiene una finalidad práctica: el ejercicio de una función.

Construcción: pájaros, castor, hormiga. Por doquier un *funcionalismo* (por ejemplo, los nidos se distinguen por su construcción, etc.) y *ritmo*.³³

La acción de construir está sujeta a unas leyes, es decir, debe seguir un método. En *Punkt und Linie* Kandinsky concluye los resultados de una experimentación con los elementos formales, cuando éstos vuelcan sobre el plano en el que son depositados las tensiones que llevan almacenadas; en *Cours du Bauhaus* se muestra el esfuerzo realizado para que sus alumnos experimenten a partir de estas leyes.

En "Malerei als reine Kunst" Kandinsky habla de tres períodos de la historia de la pintura. El segundo período, aquel que está sujeto a evolución, se caracterizaría por un progresivo paso de la finalidad práctica –fijar sobre un soporte una realidad exterior mutable, algo personal o de una época concreta– propia del primer período a la finalidad espiritual o *pintura composicional* que correspondería al tercer período. En este período intermedio, lo figurativo todavía debe usarse como soporte de lo puramente artístico o espiritual, es decir, de una construcción. Kandinsky utiliza el verbo construir para referirse a aquella acción que, ya en el tercer período, materializa una forma que expresa aquello espiritual o puramente artístico. Construir un dibujo es, en Kandinsky, adaptar la forma al contenido, lo exterior a lo interior. Concluimos entonces que, para Kandinsky, construir es sinónimo de adaptar.³⁴

³² Kandinsky en "Über die Formfrage" sugiere que el lector observe las imágenes que figuran en *Der Blaue Reiter* y afirma que en una observación objetiva o análisis científico de estas imágenes "encontrará que la totalidad de los ejemplos presentados obedecen a una llamada interior (composición), que todos descansan sobre una base interior (construcción)". BR, p. 170.

³³ CB, p. 188.

³⁴ "Es absolutamente evidente e incuestionable que un cuadro de este tercer período, que no se apoya ni en la finalidad práctica (del primer período) ni en el contenido espiritual sostenido por lo figurativo (del segundo período), sólo puede existir como ente constructivo. El afán, consciente o incluso a menudo inconsciente, de sustituir lo figurativo por lo constructivo, que se manifiesta hoy cada vez más claramente, es la primera fase del incipiente arte puro como producto regular y

¿Es posible percibir una composición sin ver en ella una necesidad vital extra-intelectual, es decir, penetrar en ella y vivirla desde su interior?

Seguimos con el discurso de Bergson sobre la existencia y la nada. Éste partía de que la idea de vacío o de nada parcial sólo se podía formar sustituyendo una cosa, no ya por otra cosa, sino por un vacío que ella dejaba, por la negación de ella misma. La idea de nada absoluta sería consecuencia de practicar esta operación sobre todas las cosas tomadas una tras otra y, por último, sobre todas las cosas en bloque. Pero Bergson afirmaba que la idea que se obtenía de Nada sería, en el fondo, la idea de Todo, añadiéndole además un movimiento del espíritu que, saltando indefinidamente de una cosa a otra, se niega a detenerse en alguna de ellas, y concentrando todo su esfuerzo en esa negación, no determina jamás su posición actual más que con relación a la que acaba de dejar. La tendencia que tenemos de oponer la idea de Nada a la de Todo es consecuencia, según Bergson, de que estamos hechos para actuar más que para pensar. Cuando seguimos el movimiento de nuestra naturaleza lo hacemos para actuar. Nuestros hábitos de la acción tiñen los de la representación y nuestro espíritu percibe siempre las cosas en el mismo orden en que teníamos costumbre de imaginárnoslas cuando nos proponíamos actuar sobre ellas. Actuamos porque nos proponemos un fin, porque partimos de una insatisfacción, de una ausencia. Nuestra acción procede desde nada hacia algo, pero no es tanto la ausencia de una cosa como la de una utilidad, pues el trabajo humano consiste en crear utilidad. Estamos, en realidad, ante una operación extra-intelectual del deseo de colmar un vacío bajo la presión de necesidades vitales. Nuestra acción va siempre del vacío a lo pleno.³⁵

Bergson sostenía que con este razonamiento llegábamos al Ser como esencia lógica o matemática, intemporal en su origen. Lo real se impone como algo estático y dado una sola vez en la eternidad. ¿Es posible pensar en el Ser directamente, sin necesidad de dirigirse primero al fantasma de la nada? Hay que evitar “ver para actuar” y procurar “ver para ver”. Es en este esfuerzo cuando, según Bergson, lo Absoluto se nos revela muy próximo a nosotros y, en cierta medida, en nosotros. No necesitamos dar un rodeo llenando vacíos. Su esencia es psicológica y, como nosotros, dura.³⁶

necesario de los períodos pasados del arte”. Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, pp. 59-60.

³⁵ Cfr. EC, pp. 745-746, 295-297.

“Generalmente no queremos conocer por conocer, sino conocer para tomar un partido, para sacar un provecho, en fin, para sacar un interés. Buscamos hasta qué punto el objeto por conocer es *esto* o *aquello*, en qué género conocido entra, qué especie de acción, de pasos o de aptitudes debería sugerirnos”. IM, pp. 1410, 198-199.

³⁶ Cfr. EC, p. 747, 298.

El devenir y la forma

Nos remitimos de nuevo a las primeras palabras de *Punkt und Linie*, con las que Kandinsky describe el proceso de percepción que seguimos cuando intentamos penetrar en la realidad:

O se puede abrir la puerta: se sale del aislamiento, se profundiza en el "ser-de-afuera", se toma parte y sus pulsaciones son vividas con sentido pleno. En su permanente cambio, los tonos y las velocidades de los ruidos envuelven al hombre, y caen de pronto paralizados. Los movimientos también lo envuelven en un juego de rayas y líneas verticales y horizontales que, por el movimiento mismo, tienden hacia diversas direcciones-manchas cromáticas que se unen y separan en tonalidades ya graves, ya agudas.

Del mismo modo, la obra de arte se refleja en la superficie de la conciencia. Pero permanece más allá de la superficie y, una vez terminado el estímulo, desaparece sin dejar rastros.³⁷

¿Cómo es nuestro proceso de percepción –adaptación– a la realidad, según Bergson? Seguimos en el cuarto capítulo de *L'Évolution créatrice*. En el epígrafe "Le devenir et la forme" Bergson reflexiona sobre cómo nuestro conocimiento delimita los cuerpos y los sitúa en el espacio. ¿Son válidos los postulados que Bergson desarrolla en este epígrafe para abordar un trabajo de Kandinsky?

Según Bergson, en la acción –el papel de la inteligencia es dirigir acciones–, lo que nos interesa es el resultado. Mientras la inteligencia se estanca en un análisis pormenorizado de todas las posibles variables del movimiento, el espíritu se traslada enseguida al fin, es decir, a la visión esquematizada y simplificada del acto supuesto ya como realizado.³⁸

En el movimiento pendular, cada extremo es la representación antagónica del otro. Mientras un extremo se mueve llenando ese esquema aspirado por el vacío de sus intersticios, el otro extremo intenta neutralizar el movimiento del primero. Pero mientras nuestra inteligencia se trasladaría de salto en salto, nuestra conciencia se fija sólo en la imagen anticipada de ese movimiento, es decir, en el fin de este movimiento, en puntos en reposo. Bergson sostenía que si la materia se nos apareciese como un eterno transcurso, no asignaríamos un término a nuestras acciones; todas ellas se irían disolviendo a medida que se irían realizando y no nos anticiparíamos a un futuro en

³⁷ PL, p. 15.

³⁸ Cfr. EC, pp. 747-748, 298-299.

perpetua fuga. Para que nuestra actividad salte de un acto a otro es necesario que la materia pase de un estado a otro.³⁹

Percibimos la materia bajo este aspecto. Órganos sensoriales –facultad de percibir– y motores –facultad de actuar– están coordinados entre sí. Nuestra percepción sólo retiene del mundo material aquel estado en el que la acción se inserta. Bergson afirma que la experiencia confirma esta manera de actuar. En nuestra mirada al mundo distinguimos, en primer lugar, cualidades: un color sucede a otro color, un sonido a otro. Estas cualidades, tomadas aparte, son estados, aunque, en realidad se podrían resolver en un gran número de movimientos elementales. Lo que es cierto es que toda cualidad es cambio. La primera función de la percepción es captar una infinitud de cambios elementales –vibraciones– bajo la forma de cualidad o de estado simple, mediante un trabajo de condensación. “Se es tanto más “hombre de acción” cuanto mayor número de acontecimientos se puedan abarcar en una mirada”. Las cualidades de la materia son visiones estables que tomamos sobre su inestabilidad.⁴⁰

En la continuidad de las cualidades sensibles delimitamos cuerpos. Estamos realizando la misma operación que con las cualidades: esos cuerpos son, en realidad, cambio constante. Y aunque resolvíamos la cualidad como un estado simple y estable en el que condensábamos unos movimientos elementales, el cuerpo sigue siendo inestable, pues cambia de cualidades sin cesar. Bergson afirmaba que era el cuerpo viviente el que nos resultaba más fácil aislar de la materia, pues constituía un sistema relativamente cerrado. Para ese ser vivo recortamos los demás cuerpos en el todo. Pero la vida es evolución y nuestro conocimiento concentra un periodo de esa evolución en una visión estable que llamamos forma. Decimos que el cuerpo ha cambiado de forma cuando ese cambio ha vencido la inercia de nuestra percepción. En realidad, más que cambiar de forma en todo instante, un cuerpo carece de forma, pues una forma se asocia a algo inmóvil. Así, Bergson afirma que “*la forma no es más que una instantánea tomada sobre una transición*”. Nuestra percepción se las arregla para solidificar en imágenes discontinuas la continuidad fluida de lo real. Cuando hablamos de una esencia estamos considerando una imagen media en un intervalo determinado donde todas las imágenes sucesivas no difieren demasiado.⁴¹

Una vez constituidas las formas, éstas manifiestan en la superficie, mediante cambios de situación, las profundas modificaciones que se realizan el seno del Todo. Actúan unas sobre otras; acción que se realiza en forma de movimiento. Pero a nuestra acción sólo le interesaba el esquema inmóvil de

³⁹ Cfr. Ibid., p. 748, 299.

⁴⁰ Cfr. Ibid., pp. 748-750, 299-301.

⁴¹ Cfr. Ibid., pp. 750, 301-302.

ese movimiento: si se trata de un movimiento simple nos preguntamos adónde va, representamos una dirección, una posición de un fin que siempre será provisional; si se trata de un movimiento complejo nos preguntamos por lo que sucede, lo que hace el movimiento, qué resultado obtiene o qué intención lo dirige. Siempre procuramos representarnos el esquema inmóvil, el plan de conjunto. Para los tres tipos de movimiento –cualitativo, evolutivo y extensivo- nuestro intelecto se las arregla para tomar vistas estables sobre la inestabilidad. Nuestro conocimiento, afirma Bergson, llega a tres especies de representaciones: las cualidades, las formas o esencias, y los actos. A estas tres representaciones Bergson les asigna tres categorías de palabras: adjetivos, sustantivos y verbos. Las dos primeras simbolizan estados, la tercera simboliza la representación que evoca.⁴²

Cada movimiento cualitativo es distinto –el devenir que va de lo amarillo a lo verde no se parece en nada al que va del verde al azul–, y el devenir cualitativo es distinto del evolutivo y del extensivo. Pero nuestra percepción, nuestra inteligencia y nuestro lenguaje se las arreglan para extraer de todos esos movimientos tan diferentes una representación única del devenir en general, una abstracción de todos ellos, algo indeterminado. A esta indeterminación añadimos una serie de imágenes que representan estados y que nos sirven para distinguir entre sí todos los devenires.⁴³

Un cambio de actitud ante nuestros mecanismos de percepción del devenir

Nuestros mecanismos de percepción se adaptan perfectamente a lo inmóvil; se las arreglan para extraer de esas clases de devenires tan diferentes una representación única del devenir en general. ¿Cómo superar las limitaciones de nuestros sentidos? ¿Cómo superar nuestra actitud natural frente al devenir infinitamente variado de la realidad, una actitud que tiende a buscar una representación única de todos ellos? ¿Supera Kandinsky el artificio de nuestra percepción, de nuestra inteligencia y de nuestro lenguaje en su trabajo pictórico? ¿Cómo nos adaptamos a un trabajo de Kandinsky? ¿Qué es lo que percibimos de una composición?

Hemos visto que, según Bergson, nos adaptamos perfectamente a estados, a inmovilidades. Nuestro conocimiento opera de una manera práctica. Cada uno de nuestros actos se propone cierta inserción de nuestra voluntad en la realidad. Nuestra actividad va de sacudida a sacudida, pero sin interesarse por la sacudida y sin ver más que esa vista estable, una imagen media, obviando las transiciones. Bergson afirmaba que esta adaptación es de

⁴² Cfr. Ibid., pp. 750-751, 302-303.

⁴³ Cfr. Ibid., pp. 752, 303-304.

carácter calidoscópico. Nuestro intelecto presenta a nuestra acción finalidades, nos interesan los extremos de todos estos movimientos. Nos veríamos muy apurados si tuviésemos que imaginar los movimientos inherentes a cada una de las acciones que realizamos.

Pero el movimiento es real: percibimos, pensamos y expresamos el devenir accionando una especie de aparato cinematográfico interior que enlaza todas esas instantáneas inmóviles. Nuestra inserción en la realidad funciona a sacudidas, venciendo nuestra inercia que tiende a solidificar imágenes. De la continuidad de un devenir tomamos una serie de vistas que unimos entre sí mediante el mecanismo de nuestro conocimiento. Nuestra percepción y nuestro pensamiento se trasladan entre estas inmovilidades intentando sustituir el vacío que hay entre ellas. Intentamos reconstruir la movilidad, los cambios de situación de las formas, partiendo de la inmovilidad, lo lleno a través de lo vacío. En realidad estamos intercalando una imagen, aplicando el mismo método. La aplicación del método cinematográfico tiene como resultado una perpetua vuelta al comienzo. Nos forjamos la ilusión de la movilidad mediante una constante insatisfacción de no ver lugar dónde posarnos. Imitamos el movimiento mismo de lo real mediante esta inestabilidad. Estamos ante una superficie convulsionada, sometida a constantes sacudidas.

¿Cómo hacer que un color suceda a otro color, o una acción a otra acción de la misma manera que una nota musical sucede a otra nota? ¿Cómo conseguir una continuidad de movimientos sin renunciar a su heterogeneidad? ¿Podemos concentrarnos por entero sobre la transición intentando ver qué sucede entre dos instantes? ¿Podemos situarnos en el cambio y avanzar con la realidad moviente? ¿Podemos captar al mismo tiempo los estados sucesivos percibidos desde fuera como inmovilidades, las cualidades, las formas y las posiciones o intenciones?

En una composición de Kandinsky distinguimos cualidades –un color es distinto a otro color, a una tensión le sigue una relajación–; los movimientos que han engendrado a cada una de las formas también son distintos; descubrimos, además, una multiplicidad de acciones –cada elemento formal vuelca sobre el plano las tensiones que llevaba almacenadas: cada nueva forma influye sobre la totalidad de tensiones y contratensiones creando una nueva composición–. Y los tres tipos de movimientos, cualitativos, evolutivos y extensivos, difieren profundamente.

Expresar el continuo devenir en lo extensivo o mediante el lenguaje supone siempre una limitación a esa realidad. La materialidad de lo pictórico y las distinciones que establece el lenguaje manifiestan una disminución del movimiento. Disminución que se expresa por una extensión en el espacio y

una distensión en el tiempo. Extensión y distensión que reflejan la distancia que media entre lo que es y lo que debería ser.

Ante una multiplicidad indefinida de devenires diversamente coloreados, nuestros mecanismos de percepción se las arreglarían para ver en ellos simples diferencias de color, diferencias de estado, bajo las cuales fluiría en la oscuridad un devenir siempre y en todas partes único, invariablemente incoloro. Solidificamos en imágenes discontinuas la continuidad fluida de lo real: distinguimos cualidades, delimitamos formas y atribuimos posiciones en un único acto que fijamos sobre un soporte. Los dibujos de Kandinsky manifiestan un cambio de actitud. Kandinsky, aunque limitado por la materialidad de los instrumentos que usa –no puede prescindir de las tres especies de representaciones: cualidades, formas y actos–, no aceptaría el papel que juegan la inteligencia, los sentidos y el lenguaje. Kandinsky no se conforma con la representación de un estado en el que nuestra acción pueda descansar tras haber alcanzado el fin que la inteligencia le presentaba. Kandinsky no se interesaría por los extremos del movimiento, sino por el mismo movimiento, por aquello que, según Aristóteles, sería algo imperfecto. Un trabajo de Kandinsky no es la representación de un esquema inmóvil en el que aparecen imágenes medias de estas tres clases de movimientos. Imágenes que, como diría Bergson, corresponden a sacudidas calidoscópicas.

¿Qué es una forma?

A nuestra conciencia, afirma Bergson en “Introduction à la métaphysique”, llegan las percepciones del mundo material; percepciones claras, distintas y yuxtapuestas, las unas de las otras, que tratan de agruparse en objetos. Los recuerdos, arrancados de nuestro interior, nos ayudarían a interpretar estas percepciones. Bergson ve debajo de estas percepciones, –utiliza expresiones como “formas bien definidas”, “cristales bien cortados” o “corteza solidificada en la superficie”–, una continuidad de fluencia, una sucesión de estados cada uno de los cuales anunciaría lo que sigue y contendría lo que precede, estados que se prolongarían unos en otros. Sólo constituirían estados múltiples en el momento que los mirásemos desde el exterior, contemplándolos como un pasado que ha sido, y no como un pasado que es; estados exteriores unos a otros, que se yuxtaponen y que ocupan espacio. En cambio, la duración pura excluiría toda idea de yuxtaposición, de exterioridad recíproca y de extensión. La duración bergsoniana es, como decíamos en el capítulo anterior, unidad y multiplicidad –cualitativa– a la vez.⁴⁴ La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente; sin esta

⁴⁴ IM, pp. 1396-1403, 182-190.

supervivencia del pasado en el presente no habría duración, sino solamente instantaneidad.⁴⁵

Bergson establecía una total separación entre la realidad y lo que perciben nuestros sentidos y nuestro intelecto. Sólo la intuición era capaz de colocarse en la movilidad, o lo que viene a ser lo mismo, la duración. El análisis opera sobre lo inmóvil. Lo vivido se reconoce, afirmaba Bergson, porque es la variabilidad misma. En cambio, aquello sobre lo cual opera la inteligencia, el elemento, es invariable por definición, por ser un esquema, una reconstrucción simplificada, un símbolo, una vista tomada sobre una realidad que fluye. Y lo real no se puede recomponer con esquemas. De la intuición se puede pasar al análisis, pero no del análisis a la intuición.⁴⁶

Bergson era filósofo. Aseguraba que la metafísica, la ciencia propia de los filósofos, era la única ciencia capaz de abarcar la totalidad de la realidad. La metafísica, al abstenerse de símbolos –algo propio de las ciencias experimentales–, nos acercaría a lo absoluto, a lo perfecto, a aquello que es. Su trabajo como filósofo había consistido en reflexionar sobre el cambio, la auténtica realidad, y mostrarnos el camino certero para acceder a éste. Fue un trabajo que le llevó toda la vida: cada nueva obra se construía sobre la base de sus anteriores escritos. La cuestión que nos estamos planteando en este trabajo es la siguiente: ¿puede un trabajo de Kandinsky conducirnos a ese realidad, al cambio? ¿Puede una composición pictórica instalarnos en el devenir, y comprobar desde esta posición privilegiada las limitaciones de los datos que nos proporcionan nuestros sentidos y nuestra inteligencia?

Volvemos a fijarnos en *Komposition VII*. La pretensión de Kandinsky es que no haya parcelas autónomas sobre la superficie pictórica, estados sólidamente organizados e independientes, sino que todos ellos estén profundamente animados de una vida común, por lo que no podamos decir dónde termina cualquiera de ellos o dónde empieza otro; en realidad, ninguno comenzaría ni terminaría, sino que todos se prolongarían unos en otros. Las formas que aparecen son sólo suposiciones de detención, vistas tomadas sobre el movimiento, pues jamás aquello que se mueve se encuentra realmente en una posición determinada, sino que pasa por ella. Kandinsky se pregunta con

⁴⁵ Cfr. Ibid., pp. 1411, 200-201.

⁴⁶ Cfr. Ibid., 1412-1413, 202.

En 1914 Maritain, en *La Philosophie bergsoniene*, elaboró una crítica rigurosa de todo el sistema bergsoniano. Maritain sostiene que el método de la intuición no permite llegar a un verdadero descubrimiento de la verdad objetiva, pues pone en duda el valor de la inteligencia para acceder a la realidad y para conocer la sustancia, que es reemplazada por el cambio. Maritain afirma que la inteligencia no nace de un proceso evolutivo, sino que es creada, y que su función principal no es práctica –fabricar objetos– sino intelectual –conocer la verdad–. Cfr. Maritain, Jacques, *La Philosophie bergsoniene*, Librairie Valois, Paris, 1930.

frecuencia cómo reemplazar el objeto; sostenemos que el esfuerzo de Kandinsky se concentra en cómo sustituir lo inmóvil por lo móvil.⁴⁷

Bergson diría que por una ilusión profundamente arraigada en nuestro interior, y porque no podemos dejar de considerar el análisis como equivalente a la intuición, comenzamos a distinguir a lo largo de los diversos movimientos –cualitativos, evolutivos y extensivos– un cierto número de detenciones posibles o de posiciones a las cuales hacemos participar del movimiento. Seguidamente intercalamos otros puntos, sustituimos, también con un número siempre finito, los vacíos que hay entre esas primeras posiciones. Éste es el mecanismo que utilizamos, en vano, para imitar con el movimiento de nuestro pensamiento el movimiento real. Pero cada cualidad, cada forma no son partes del movimiento, sino elementos del símbolo que nuestro intelecto ha fabricado.⁴⁸ *Komposition VII* es un continuo de movimientos cualitativos, extensivos y evolutivos que se penetran unos a otros.

Si consideramos la evolución como la realidad misma de todo lo que hay sobre la superficie pictórica nos resulta comprensible el cambio de las cualidades, el paso de un color a otro, los cambios de posición que han sufrido las formas en el transcurso del tiempo, el juego de tensiones... Entendemos que esencialmente hay movimiento, y que cada uno de esos estados son simples miradas, posibles detenciones, imaginadas desde fuera de nosotros, a lo largo de la continuidad del progreso. Si, por el contrario, tomamos cada uno de esos estados como partes integrantes de la evolución, entonces se convierten en detenciones reales, y ya no concebiríamos cómo es posible la evolución, pues con una yuxtaposición de quietudes no se puede reconstruir jamás un movimiento.

¿Cómo reconstruir lo que se está haciendo con aquello que ya está hecho? ¿Cómo pasar de un estado a otro, cuando sólo está dado cada uno de ellos? ¿Podemos renunciar a los hábitos cinematográficos de nuestra inteligencia? En realidad, no deberíamos afirmar que una cualidad se hace otra, sino que hay un devenir de una a otra. Bergson nos diría, respecto a la primera proposición, que “hacerse” es un verbo con un sentido determinado, destinado a enmascarar el absurdo en que se cae al atribuir a una cualidad el sujeto de otra. En la segunda proposición “devenir” es un sujeto, pasando a ser el protagonista principal de nuestra expresión: las dos cualidades pasan a ser simples vistas tomadas por la mente. Con un artificio lingüístico pasamos a tratar el movimiento mismo y no ya con su imitación cinematográfica. Pero de estas dos maneras de expresarse, sólo la primera se adapta a nuestros

⁴⁷ “Hubo de pasar mucho tiempo antes de que la pregunta “¿con qué reemplazar el objeto?” encontrara en mí una verdadera respuesta”. R, p. 111.

⁴⁸ Cfr. IM, pp. 1413-1414, 203-204.

hábitos de lenguaje. Para adoptar la segunda hemos de sustraernos al mecanismo cinematográfico de nuestro pensamiento.⁴⁹

En la transición hay más que esa serie de estados, es decir, de cortes transversales posibles sobre ella; hay más en el movimiento que en la serie de posiciones, de posibles detenciones. Pero los estados o las posiciones son un modo de ver que se adaptan a los procedimientos de la mente humana, mientras que la transición o el movimiento exigen, por el contrario, que se remonte la pendiente de nuestros hábitos intelectuales.

Hagamos ese esfuerzo de intuición que pedía Bergson para instalarnos en el devenir adoptando su movimiento, y penetremos, como sugería Kandinsky en *Punkt und Linie*, en una obra, participemos de ella e intentemos vivir sus pulsaciones con sentido pleno. No podemos fabricar con estados una transición. Continuamos en *Komposition VII*. Siguiendo el esfuerzo de Kandinsky, diremos, con Bergson, que los elementos formales que vemos, y que los antiguos dirían que son formas que la mente aísla y almacena en conceptos, son, en realidad, vistas tomadas sobre una realidad cambiante; son momentos recogidos a lo largo de una sucesión continua –duración bergsoniana-. Aceptando las limitaciones de nuestra inteligencia y de nuestros sentidos, diremos que, como tales momentos, han dejado de participar de ese tiempo para convertirse en puntos aislados, fijos; se ha roto el hilo que les unía a esa realidad y ya no duran. Hemos sustituido el tiempo-invenCIÓN por el tiempo-longitud. Estos puntos se confunden con la expresión simbólica que nuestro intelecto ha construido artificialmente. Nuestro conocimiento puede intentar reconstruir ese movimiento por el método cinematográfico; los elementos formales no serán ya cortes sobre una transición, sino los elementos constitutivos de la transición y representan todo lo positivo que hay en el devenir. Hemos reconstruido, vanamente, el cambio con inmovilidades.

Cada estado sucesivo, cada cualidad, cada forma, se nos aparece como un simple recorte transversal practicado por el pensamiento en ese devenir universal. Hallaremos que las formas que hay sobre la superficie del lienzo son esencialmente extensas, es decir, exteriores unas a otras, inseparables del devenir extensivo que las ha materializado durante su transcurso. Una forma es una adaptación entre nuestros sentidos de la percepción y la materia. Hallaremos también que, entre recorte y recorte, toda forma ocupa espacio como también ocupa tiempo.

¿Por qué afirma repetidamente Kandinsky que el problema de la forma no existe?⁵⁰ Porque, en realidad, no hay forma; la realidad es un continuo devenir

⁴⁹ Cfr. EC, pp. 759-760, 311-312.

en el que una cualidad sigue a otra, en el que aquello que llamamos forma es evolución, y aquello que percibimos como cambios de situación sobre una extensión es movimiento. El término forma implica estabilidad, inmovilidad. Kandinsky trabaja con tensiones, cualidades, movimientos, con realidades siempre cambiantes. Las formas o esencias son los esquemas inmóviles o representaciones que nuestro conocimiento se hace del movimiento evolutivo, al igual que las cualidades y los actos lo son del movimiento cualitativo y del extensivo respectivamente. Kandinsky investiga cuáles son las adaptaciones más viables, aquellas que satisfagan esa necesidad interior, que son capaces de vibrar al unísono con nuestro yo psicológico.

Unos contornos inquietantes

En algunos óleos de Kandinsky observamos que las formas se recortan sobre una masa densa que fluye por toda la superficie. Los elementos formales quedan envueltos por esa masa que los atrapa y retiene. ¿Estamos en presencia del devenir extensivo sobre el cual nuestro pensamiento delimita formas?

En *Punkt und Linie* Kandinsky había escrito que el punto poseía un borde exterior que determinaba su aspecto externo, y afirmaba que este borde era fluctuante. Esto hacia que las posibilidades formales del punto fuesen ilimitadas. Si esta característica es transportable a todos los elementos formales que utiliza Kandinsky, ¿deja sus trabajos abiertos a una infinitud de posibilidades? ¿Hay una continuidad entre una composición de Kandinsky y el esfuerzo de percepción que realiza el observador?

Utilizando palabras de Bergson, diremos que, en un dibujo de Kandinsky, las líneas que vemos trazadas a través de la materia, es decir, los contornos que hallamos en los objetos, indican lo que podemos alcanzar y modificar de ellos. Nuestras percepciones nos dan el dibujo de nuestra acción posible sobre las cosas, más que la imagen de las cosas. Estos contornos se han ido acusando a medida que se preparaba la acción de nuestra conciencia sobre la materia. Los contornos indicarían, más que la adaptación de las formas al medio, la adaptación a nuestra inteligencia, es decir, la progresiva constitución de nuestra inteligencia como adaptación a aquello que percibimos. Una forma, en un cuadro de Kandinsky, no se adapta a la superficie o al resto de elementos formales que hay en una composición, sino que es reflejo de la mutua

⁵⁰ En una de las respuestas a las preguntas de *Gaceta de Arte* Kandinsky afirma, recordando su artículo "Über die Formfrage" en *Der Blaue Reiter* que, "en principio, el problema de la forma no existe". En 1936, en "Abstrakte Malerei", volvía a referirse a la misma afirmación. El mismo año, en un artículo sobre Franz Marc en *Cahiers d'Art*, recordando la génesis del almanaque, sentenciaba que "el problema del arte no es un problema de la forma, sino del contenido artístico". Bill (ed.), *Escritos sobre arte y artistas. Vasili Kandinsky*, p. 142, 174 y 182.

adaptación que hay entre la materialidad e intelectualidad. La construcción de un órgano era la solución a un problema de adaptación funcional a una realidad exterior: un ojo era, para Bergson, una máquina de visión, pero de una visión eficaz. Estos contornos delimitan el ámbito de nuestro trabajo, son el lugar en el que nuestra inteligencia inserta nuestra acción. Y como en el caso del ojo, se trata de una acción eficaz, es decir, de una acción que se adapta a los objetos. Y es precisamente en esos contornos donde se da continuidad entre la acción de Kandinsky y la acción del espectador.⁵¹

El tiempo en una obra de Kandinsky es distinto del de la ciencia. Ésta no considera el fluir entre los extremos del intervalo. Bergson afirmaba que era precisamente este fluir lo que impresionaba nuestra conciencia y ejemplificaba esta idea con la imagen de la distinta manera que se puede considerar la disolución del azúcar en un vaso de agua: para el físico, la duración del fenómeno es relativa, es una cuestión matemática; para la conciencia es un absoluto que coincide con una cierta porción de su duración, que no es prolongable ni reducible a voluntad. En estos contornos se refleja una fluencia, una sucesión que no está sometida a fragmentación.

No hemos de olvidar que en toda composición Kandinsky también se plantea la cuestión del movimiento. ¿Cómo mostrar que la realidad es un perpetuo cambio? ¿Es posible presentar esa realidad cambiante sobre un soporte?

Los contornos reflejan el conflicto entre lo estable –es decir, la forma ya delimitada– y el devenir extensivo que la materializa durante su transcurso; la forma es inseparable de este devenir. Nuestro pensamiento se moverá constantemente entre lo estable y lo inestable, entre lo dinámico y lo estático..., y en este ir y venir sin fin necesitará sustituir el vacío que hay entre estos dos extremos por elementos que sean capaces de dar razón de la transición. Así como esos contornos de los elementos formales son los lugares de máxima agitación de la superficie pictórica, nuestros mecanismos de percepción se encuentran en una constante oscilación. Espacio y tiempo se dan en esta oscilación, entre lo que es y lo que debería ser.

Nuestro mecanismo usual de conocimiento es, repetimos con Bergson, de naturaleza cinematográfica. Por lo tanto, nuestro intelecto y nuestro lenguaje se acomodan perfectamente a la idea que los antiguos tenían de la forma. En

⁵¹ En "Malerei als reine Kunst" Kandinsky habla de la relación que una obra establece entre el artista y el observador: "La obra de arte se compone de dos elementos: el *interno* y el *externo*. El elemento interno, visto por separado, es la emoción del alma del artista y, como tal, tiene la capacidad de provocar en el alma del contemplador una emoción básicamente análoga. Mientras el alma va unida al cuerpo, normalmente no puede recibir vibraciones más que a través del sentimiento. El sentimiento es, por tanto, un puente desde lo inmaterial hacia lo material (artista) y desde lo material hacia lo inmaterial (contemplador): emoción-sentimiento-obra-sentimiento-emoción". Ibid., pp. 55-60.

este contexto, espacio y tiempo son un terreno en que se da una realidad incompleta, una realidad fuera de sí. Del mismo modo, los razonamientos humanos, sostenía Bergson, se continuaban unos a otros en una cadena sin fin, pero se abatirían de golpe dentro de la verdad aprehendida por intuición, porque su extensión y su distensión no sería más que la separación, por decirlo así, entre nuestro pensamiento y la verdad. Lo mismo sucede con la extensión y la duración frente a las Formas puras o Ideas. Las formas sensibles estarían ante nosotros siempre dispuestas a recobrar su idealidad, aunque siempre se lo impediría la materia que llevan consigo, es decir, por su vacío interior, por aquello que dejan entre lo que son y lo que deberían ser, como el mito de Sísifo. Es esa disminución del ser de la filosofía de los antiguos que se expresaría, en palabras de Bergson, por una distensión en el tiempo y por una extensión en el espacio. Si llenásemos este déficit, suprimiendo a la vez espacio y tiempo, es decir, las oscilaciones indefinidamente renovadas alrededor de un equilibrio estable siempre perseguido y nunca alcanzado, las cosas penetrarían unas dentro de otras. Lo que estaba distendido en el espacio se tensaría en forma pura. Y pasado, presente y porvenir se contraerían en un momento único, la eternidad.⁵²

Esos contornos borrosos que vemos en los objetos, volvemos a insistir, nos darían la imagen de la acción posible de nuestro intelecto sobre ellos, aquello que podemos alcanzar y modificar de ellos. Nos insertamos en la composición en aquellos puntos que podemos modificar, en aquellos momentos en los cuales coinciden nuestro tiempo con el de la composición. Es nuestra inteligencia quien secciona la materia y crea el espacio. Y todas las formas del cuadro se subordinan a la composición total, de tal manera que son actuales respecto a nuestra percepción. Los contornos de los objetos que nuestro pensamiento ha delimitado en el devenir universal son el punto de adaptación entre la materia e intelectualidad.

¿Consigue Kandinsky, con el artificio de los contornos fluctuantes que envuelven los elementos formales de algunos de sus óleos, dar continuidad a esa transición, reflejar el constante devenir en sus cuadros? O, por el contrario, ¿acepta Kandinsky los postulados bergsonianos de nuestro conocimiento y se conforma con que entre sus trabajos y el observador exista una mutua adaptación? ¿Queda lugar para la contingencia y la elección en una composición de Kandinsky? Aunque nuestro conocimiento funcione mediante saltos sucesivos –calidoscópicamente–, los contornos de los elementos de las composiciones de Kandinsky, es decir, el espacio y el tiempo que hay entre estos elementos, son el ámbito de la posible creación, de la invención. Éste es el lugar en el cual las direcciones no preexisten ya hechas; lugar donde nuestra acción accedería a una Totalidad creadora abierta,

⁵² Cfr. EC, pp. 764-765, 318-319.

actuando, creando más bien que contemplando. En una composición de Kandinsky el Todo no está dado.

Mirar un dibujo. Nuestra acción...

¿Es posible asignar un término a nuestras acciones en los dibujos de Kandinsky?

Consideremos las ocho reproducciones de cuadros que figuran en el epílogo de *Über das Geistige*. En los cinco primeros cuadros delimitamos cuerpos, objetos que asociamos al mundo real: figuras humanas, formas naturales o arquitectónicas, etc. Podemos determinar un número concreto de cuerpos aislados de la continuidad de la materia. Además, se ha concentrado un período de la evolución de cada uno de los cuerpos presentes en el cuadro en una visión estable. A cada uno de estos cuerpos asignamos unas cualidades distintas del resto de elementos de la composición. Distinguimos formas perfectamente delimitadas. Formas en las cuales no hay posibilidad de cambio cualitativo.

Cada figura se manifiesta en la superficie pictórica por una situación concreta, pues no es propio de nuestro intelecto imaginar los movimientos inherentes a las posibles acciones de cada forma: nos basta saber, de una manera general e indeterminada, que todos esos actos son movimientos, que reunimos en un único movimiento del cual nos interesa el esquema inmóvil. En cada figura determinamos un movimiento simple que nos representamos por una dirección, es decir, por la posición de su fin. Del mosaico de San Vitale en Ravenna afirmaremos, por ejemplo, que las figuras que forman el séquito de la emperatriz Teodora se moverán todas al unísono en dirección a ésta a la mínima indicación de su señora; la composición triangular que, según Kandinsky, sostiene lo figurativo conduce a este fin (ilustración 12). Y aunque en otros cuadros podamos descubrir movimientos más complejos, siempre primaremos lo que sucede o lo que hace el movimiento, es decir, el resultado obtenido o la intención que lo dirige, antes que el movimiento en sí. Siempre tendremos presente el esquema inmóvil del acto supuesto como ya realizado.

Cada figura persiste inmóvil hasta que otra la reemplaza. Cada cuadro representa un momento determinado, una vista instantánea. Imágenes solidificadas en el interior de un soporte. Percepciones yuxtapuestas, formas y cualidades perfectamente delimitadas por unos contornos que no dejan margen de libertad a nuestra acción. Se trata de trabajos pictóricos completamente cerrados. Trabajos acabados que hemos de observar desde una referencia exterior a ellos. Incluso el lenguaje ha asignado un nombre a este momento.

En los tres trabajos de Kandinsky captamos cambios, un color sucede a otro color, una resistencia a otra resistencia, un flujo a un reflujo, una intensidad a otra, etc. (ilustraciones 13, 14 y 15). Los cuerpos de las composiciones de Kandinsky cambian de forma en todo instante, o más bien, carecen de forma pues la forma pertenece a lo inmóvil, y la realidad de estos cuadros es movimiento. Nos resulta difícil delimitar cada uno de estos estados en una parcela que le sea propia. Podemos intuir movimientos diversos, tendencias, cambios de situación, modificaciones en la totalidad del devenir extensivo. Kandinsky no ha reducido los tres tipos de devenires a una única representación del devenir en general, a estados en los cuales resultaría incluso raro que pensáramos. Somos capaces de distinguir una multiplicidad indefinida de devenires diversamente coloreados sin la necesidad de ver en ellos simples diferencias de color, o de devenires evolutivos sin ver formas totalmente cerradas y fijadas en una posición.

Nuestra acción no queda encorsetada a unos límites de objetos que llenan todos los intersticios de la superficie pictórica. La materia, en el mosaico de Ravenna, se encuentra en su grado más distendido: dicho de otra manera, todo es espacio, geometría –representación del término en al que el movimiento de distensión alcanza su fin, la envoltura de todas las acciones exteriores–, es decir, el esquema de la materia sustituye la materia. La superficie de los trabajos de Kandinsky permanece en constante vibración. Podemos insertar nuestra acción en el devenir que discurre por el soporte. Bergson afirmaba que se es tanto más hombre de acción cuanto mayor número de acontecimientos se puedan abarcar en una mirada. Nuestra acción puede modificar ese dibujo. Más que insertar nuestra acción en esos contornos fluctuantes de las figuras, lo que hacemos es definir esos contornos. Definimos aquello que va entre dos elementos formales, es decir, adaptamos nuestro movimiento al movimiento que la composición sugiere, al mismo tiempo que la composición se mueve según nuestras necesidades. Entre intelectualidad y materialidad, según Bergson, habría una mutua adaptación. Nuestra acción en un trabajo de Kandinsky supone adaptación. Los distintos movimientos –cualitativos, evolutivos y extensivos– que discurren por esa superficie son fruto de la adaptación entre nuestro intelecto y el cuadro. No es una adaptación darwiniana, una adaptación oportunista que no deja margen a la acción, sino que podemos modificar, crear, variar, cambiar ese trabajo. La materia que discurre sobre la superficie pictórica se adapta a nuestras necesidades, posee una aptitud *sui generis*, diría Bergson, para modificar su estructura y adaptarla a nuestra propia forma. En las formas kandinskyanas descubrimos la huella de nuestro yo psicológico. En Ravenna no es posible la adaptación recíproca entre espectador y mosaico.

En nuestra reflexión seguimos el método bergsoniano sobre la distinción entre lo objetivo y lo subjetivo. El mosaico de Ravenna, precisamente porque todo ya está dado, puede estar dividido de infinitas maneras. Cada uno de los

personajes que aparecen puede ser objeto de nuestra observación. También podemos fijarnos en determinados lugares de este mosaico. Todas estas divisiones, incluso antes de ser efectuadas, pueden ser aprehendidas por nuestro pensamiento como posibles sin que cambie nada del cuadro. Nuestro pensamiento percibe estas divisiones actualmente. No hay virtualidad. La materia no tiene virtualidad ni potencia escondida, por lo que podemos, según Bergson, identificarla con la imagen.⁵³ Y aunque en la materia pueda haber más que la imagen que nos hacemos de ella, no existe otra cosa distinta, de otra naturaleza. Aunque en este mosaico no todo esté realizado, todo es actual.

El mosaico de San Vitale no cambia de naturaleza al dividirse. Podemos tomar vistas parciales de este cuadro sin que nada en él cambie. La división de este cuadro no sugiere algo distinto al cuadro, sino una parte de un todo. Hay una adecuación recíproca entre aquello que hemos dividido y las divisiones, entre el número y la unidad. Siempre será una *parte* de *La emperatriz Teodora y su séquito*. Estaríamos, siguiendo el razonamiento de Bergson, ante una multiplicidad numérica o cuantitativa. Lo que en realidad se puede dividir es el “elemento personal y temporal”, lo material o figurativo. Cada recorte no es otra cosa, sino parte de un todo.

En cambio, los trabajos de Kandinsky no soportan estas divisiones actuales sin que cambie nada en ellos. No tiene sentido fijarse sólo en una de las formas o dividir el cuadro en parcelas independientes. Cada uno de los elementos depositados sobre el soporte –Kandinsky no puede huir la materialidad del dibujo de las formas– despliega unas fuerzas, acciones y reacciones, que hacen el dibujo inteligible. Quitar o introducir un elemento supone una variación, un cambio, una nueva actualización. En cada operación que realicemos en estos óleos hay un cambio que afecta a la totalidad: ya no es el mismo de antes. Hay multiplicidad, pero no numérica, pues en cada estado de la división podemos hablar de un indivisible. En cada instante se da otro dibujo sin que se den muchos. Cada actualización, es decir, cada nuevo dibujo es inseparable del movimiento de diferenciación que le lleva a actualizarse en ese instante. Éste es el momento en el que Bergson afirmaría que se introduce una dimensión temporal y ya no espacial entre cada actual. Kandinsky afirma que un cuadro es “bueno”

porque tiene una vida interior total. El “buen” dibujo es aquel que no puede alterarse en absoluto sin que se destruya su vida interior.⁵⁴

⁵³ La materia aristotélica se comporta como pura potencia respecto a la forma. Materia prima y forma sustancial son los principios intrínsecos de la sustancia, es decir, de la realidad sensible.

⁵⁴ UG, p. 101.

En el mosaico de Ravenna percibimos una imagen; en los óleos de Kandinsky estados. En el primero todo está dado; en el segundo podemos añadir y sustraer formas. Cada variación de los trabajos de Kandinsky será el resultado de una adaptación satisfactoria, aunque algunas veces tengamos que dar marcha atrás. Y cada una de las formas, aunque conserve una cierta personalidad, quedará subordinada a la composición total: no son posibles las divisiones, o, dicho de otra manera, cada división supondría otro trabajo.

En los trabajos de Kandinsky las formas guardan una subordinación funcional: cada forma está subordinada a la composición total. Cada uno de los elementos formales conserva poca personalidad, no porque lo exijan las fuerzas que lleva almacenadas, independientemente de la totalidad de la composición, sino porque realiza una función en la construcción de esa composición. En cambio, en el mosaico de Ravenna las formas guardan una subordinación jerárquica entre ellas. Las figuras que aparecen en este mosaico no pueden desempeñar otra función que no sea la de ser parte componente de esa instantánea. Las formas kandinskyanas serían, en lenguaje bergsoniano, no partes de un todo, sino "expresiones parciales". En esta relación jerárquica hay formas privilegiadas que ocupan posiciones privilegiadas. En un trabajo de Kandinsky lo privilegiado sólo es atribuible a la materia; es decir, hay posiciones privilegiadas pero no formas.

Espacio y tiempo

Afirmábamos, basándonos en los postulados de Bergson, que en una composición de Kandinsky toda forma ocupaba espacio como también ocupaba tiempo. ¿Qué significa la afirmación de Bergson, en *L'Évolution créatrice*, de que "Toute forme occupe ainsi de l'espace comme elle occupe du temps?"⁵⁵

Nos detendremos ahora en unos textos de *Les Données immédiates* en los cuales Bergson reflexiona extensamente sobre las nociones de espacio, tiempo y movimiento. Su noción de duración es esencial para entender estos conceptos. Pensamos que estos textos nos ayudarán a entender el esfuerzo de Kandinsky, la razón de su trabajo.

Kandinsky realiza unas breves consideraciones, especialmente en *Punk und Linie*, sobre estas cuestiones. En ellas reconoce la dificultad que supone plantearse estas realidades sobre la materialidad del soporte en el que trabaja. La pintura se extiende –como acción de extender– sobre el espacio material, una homogeneidad cuantitativa; en cambio la música, una heterogeneidad cualitativa, supone una sucesión melódica –en el tiempo–

⁵⁵ EC, p. 764, 317.

entre cuyas notas no hay las distinciones tajantes que aparecen entre las formas que ocupan una superficie. Transcribimos seguidamente estos textos:

La exclusión de movimientos sobre y desde el plano reduce el tiempo de percepción del punto a un mínimo: el elemento "tiempo" se encuentra casi totalmente descartado en el caso del punto, lo cual, en ciertos casos especiales, torna indispensable la utilización del punto en la composición.

(...) La cuestión del tiempo en la pintura es un tema aparte, de gran complejidad. Hace algunos años se comenzó a demoler, también aquí, un muro. Este muro había separado hasta ahora dos campos del arte: el de la pintura y el de la música.

La separación aparentemente clara y correcta: pintura-espacio (plano) / música-tiempo se vuelve en un examen más minucioso (aunque hasta hoy insuficiente) súbitamente dudosa. De acuerdo con mis conocimientos, los primeros en experimentar esa duda fueron los pintores [en una nota dice: cuando me adherí definitivamente al arte abstracto, el elemento tiempo en la pintura encontró su lugar incontestable y desde entonces lo he utilizado en la práctica]. El olvido del elemento tiempo, que hoy en la pintura aún se puede observar, pone de manifiesto la inconsistencia de la teoría reinante, que carece de toda base científica.

(...) El punto es la mínima forma temporal.⁵⁶

Los elementos en la pintura son las huellas materiales del movimiento, que se hace presente bajo el aspecto de:

- a) tensión,
- b) dirección.⁵⁷

La existencia de las formas en el tiempo y en el espacio (...) es explicable desde la necesidad interior del tiempo y del espacio.⁵⁸

Bergson definía el espacio como aquello que nos permite distinguir entre sí varias sensaciones idénticas y simultáneas: es, pues, un principio de diferenciación distinto de la diferenciación cualitativa y, consiguientemente, una realidad sin cualidad. Bergson aceptaba que sensaciones simultáneas no son nunca idénticas. Interpretamos las diferencias de calidad en sentido de una diferencia de situación, es decir, tenemos la idea clara de un medio homogéneo, de una simultaneidad de términos que, siendo idénticos en calidad, se distinguen unos de otros. Percibimos, afirma, en forma de homogeneidad extensa aquello que está dado como heterogeneidad

⁵⁶ PL, p. 30.

⁵⁷ Ibid., p. 50.

⁵⁸ BR, p. 138.

cualitativa. Pero ¿cómo podemos asignar un lugar determinado a esas cualidades que diferencian dos sensaciones si, debido a la inteligencia, la representación del espacio es homogénea? Bergson afirmaba que hay que distinguir entre la percepción de la extensión y la concepción del espacio. Concebimos un espacio homogéneo –las determinaciones del espacio o direcciones revisten para nosotros una forma puramente geométrica–, sin cualidad, aunque seamos capaces de distinguir posiciones, determinaciones de nuestra propia extensión que nos presentan una cierta diferencia de cualidad. Conocemos, según Bergson, dos realidades de orden diferente: una heterogénea, la de las cualidades sensibles, y otra homogénea, que es el espacio. Esta última, claramente concebida por la inteligencia humana, nos pone en condiciones de operar distinciones tajantes, de contar, de abstraer y acaso también de hablar.⁵⁹

Si la homogeneidad es la ausencia de cualidad, ¿cómo pueden distinguirse entre sí dos formas de lo homogéneo? El tiempo es considerado como un medio indefinido, diferente del espacio, pero homogéneo como él. Lo homogéneo reviste así una doble forma, según lo llene una coexistencia o una sucesión. Concebimos que las formas, exteriores unas a otras y exteriores a nosotros, adopten este doble carácter de la homogeneidad de un medio que establece intervalos entre ellas y fija sus contornos. Bergson observaba que la exterioridad es el carácter propio de aquello que ocupa espacio, mientras que los hechos de conciencia no son en modo alguno esencialmente exteriores unos a otros, sino que incluso siendo sucesivos, se penetran unos a otros. Entonces se cuestiona si el tiempo no sería una degeneración de la idea del espacio en el dominio de la conciencia. Bergson afirma que la idea del espacio es un dato fundamental y el tiempo no es sino el fantasma del espacio que obsesiona la conciencia reflexiva.⁶⁰

La reflexión de Bergson empieza por el análisis de los postulados de la escuela inglesa, que consisten en reducir las relaciones de extensión a relaciones más o menos complejas de sucesión en la duración. Éstos definirían las relaciones de situación en el espacio como relaciones reversibles de sucesión en la duración. En cambio, Bergson afirmaba que se puede concebir la sucesión sin la distinción, y como una penetración mutua, como una organización íntima de todos los elementos en la que cada uno, representativo del todo, sólo se distinguiría y aislaría del resto para un pensamiento capaz de abstraer. Pero al estar familiarizados con la idea de espacio, lo introducimos en nuestra representación de la duración pura, es decir, en nuestra sucesión los estados de conciencia dejan de penetrarse unos a otros para yuxtaponérse de modo que los percibamos simultáneamente. Proyectamos el tiempo en el espacio, expresamos la duración como extensión y la sucesión se convierte, para

⁵⁹ Cfr. DI, pp. 64-66, 70-73.

⁶⁰ Cfr. Ibid., pp. 66-67, 73-74.

nosotros, en una línea continua cuyas partes se tocan sin penetrarse. Percibimos un antes y un después de manera simultánea, no sucesiva. Bergson sostiene que cuando se habla de un orden de sucesión en la duración y de la reversibilidad de este orden –la escuela inglesa– no es posible establecer un orden entre los términos sin distinguirlos primero y sin comparar luego los lugares que ocupan. Estos términos se perciben como múltiples, simultáneos y distintos, es decir, se los yuxtapone. Cuando se establece un orden en lo sucesivo, dicha sucesión se convierte en simultaneidad y se proyecta en el espacio. Bergson rebate esta teoría sentenciando que la idea de una serie reversible en la duración, o simplemente de un cierto orden en la sucesión en el tiempo, implica ella misma la representación del espacio y no podría ser empleada para definirlo. Éste es el error de quienes consideran la pura duración como algo análogo al espacio, pero de naturaleza más simple.⁶¹

La duración pura es una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se compenetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos con relación a otros, sin parentesco alguno con el número, pura heterogeneidad. Sensaciones que se agregan dinámicamente unas a otras y que se organizan entre sí como lo hacen las sucesivas notas de una melodía. Sensaciones que no revisten la forma de una línea.⁶² Ésta es la idea bergsoniana de duración en *Les Données immédiates*.

Bergson sostiene que hay dos concepciones posibles de la duración: podemos representarnos la duración simbólicamente, es decir, yuxtaponiendo imágenes asociadas a momentos distintos, tal como proponía la escuela inglesa; o bien penetrándose como las notas de una melodía, de manera que formen una multiplicidad indistinta o cualitativa. Ésta es la imagen de una duración pura, donde no cabe la idea de un medio homogéneo o de una cantidad mensurable. Lo importante de una melodía no es la cantidad de sonidos en cuanto cantidad, sino la calidad de su cantidad, es decir, su organización rítmica. El conjunto de una melodía, afirma Bergson, se modificaría en su totalidad por la adición de una nueva nota. Si afirmásemos que es siempre la misma sensación, estaríamos pensando no en la sensación misma, sino en su causa objetiva, desplegada en el espacio, en algo que se extiende en longitud y que se yuxtapone indefinidamente a sí misma.⁶³

Experimentamos una increíble dificultad en representarnos la duración en su pureza original. No duramos solos, afirma Bergson; las cosas exteriores duran como nosotros, y el tiempo, considerado desde este punto de vista, es un medio homogéneo. Los distintos momentos de esta duración parecen

⁶¹ Cfr. Ibid., pp. 67-69, 74-77.

⁶² Cfr. Ibid., pp. 69-70, 77.

⁶³ Cfr. Ibid., pp. 70-71, 78-79.

exteriores unos a otros, de la misma manera que lo son los cuerpos en el espacio, y al igual que el movimiento que percibimos es signo de una duración homogénea y mensurable –el tiempo de la física adquiere forma de cantidad–. En cambio, si la duración bergsoniana, esa duración pura, no es mensurable, ¿qué miden las oscilaciones de un péndulo? Cuando seguimos el movimiento de un péndulo no medimos la duración, sino que nos limitamos a contar simultaneidades. En el espacio, es decir, fuera de nosotros, sólo hay una única posición del péndulo. En nuestra conciencia se realiza un proceso de penetración u organización de todos los hechos: esto es la duración verdadera. Nos representamos las oscilaciones pasadas del péndulo, explica Bergson, porque nosotros duramos, al mismo tiempo que percibimos la oscilación actual. Si suprimimos el yo que piensa esas oscilaciones, no habría más que una única posición, y, en consecuencia, ninguna duración. Si suprimimos el péndulo y sus oscilaciones, sólo habrá una duración heterogénea del yo, sin momentos exteriores, sin relaciones numéricas. En nuestro yo hay sucesión sin exterioridad recíproca; fuera del yo, exterioridad recíproca sin sucesión. Exterioridad recíproca significa que la oscilación presente es radicalmente distinta de la oscilación anterior que ya no es; y ausencia de sucesión significa que la sucesión existe solamente para el espectador consciente que rememora el pasado y yuxtapone dos oscilaciones o sus símbolos en un espacio auxiliar.⁶⁴

En el capítulo anterior veíamos que Kandinsky introducía un artificio en una composición que suscitaba movimiento: el péndulo; un artificio que se adaptaba perfectamente a los mecanismos que nuestro intelecto usa para reproducir el movimiento. Hemos visto también cómo se lleva a término esa adaptación, cómo nos movemos –saltamos– entre dos extremos y vamos llenando los intersticios vacíos. Ahora podemos afirmar que ese artificio, además de introducir el movimiento, hace que una composición de Kandinsky dure, aunque en realidad es un tiempo homogéneo asociado al espacio que ocupan los elementos formales que se extienden sobre la superficie. Es en nuestra conciencia donde se mueve el péndulo. El péndulo kandinskyano se adapta perfectamente al yo interior del observador, lugar donde se da la duración verdadera, nunca fuera de éste.

El péndulo es, en el sistema kandinskyano, el elemento formal paradigmático del movimiento, de la intransigencia con lo estable: nunca está en el mismo lugar. Utilizando palabras de Bergson diremos que este elemento está siempre, sin cesar, dispuesto a recuperarse y, también sin cesar, ocupado en perderse. El péndulo es distensión sobre el soporte pictórico –lo material– y contracción en nuestro yo psicológico.

⁶⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 71-73, 79-81.

Ha llegado el momento de considerar si es apropiado el uso del término "representar" en un entorno kandinskyano. En "Über die Formfrage" Kandinsky había afirmado que "*en principio no existe ninguna cuestión de la forma*". Concluimos, también al apoyarnos en esos textos en los que rechaza un oportunismo formal entre los elementos de una composición, que para Kandinsky no es posible establecer una relación de exclusividad entre forma y contenido. Aquello que llama contenido no se ajusta a una forma o figura determinada, sino que esa forma –lo material– es un instante del contenido, una expresión parcial –no una parte componente– de algo que sólo puede ser vivido, en toda su plenitud, en el yo interior del hombre. El contenido aceptaría de mala gana la forma que se le asigna. Kandinsky no pretende volver a presentarnos algo, sino introducirnos en ese algo, en un presente. Una composición de Kandinsky nos induce a *presenciar*, a través de lo externo, una realidad más profunda.

Bergson afirmaba que nuestros sentidos externos se adaptan perfectamente a una línea curva, pues aunque ésta cambie de dirección en todo momento, cada nueva dirección estaría indicada en la que la precedía. En cambio, una línea quebrada no insinúa, a priori, la dirección de cada segmento. Dos formas que sugieren dos tipos de adaptación entre intelecto y materialidad. En primer lugar *presenciamos* un balanceo indefinido entre lo conocido y lo incógnito, lo tranquilo y lo inquietante, lo relajado y lo tenso... En un segundo esfuerzo *presenciamos* el cambio, nos instalamos en el movimiento. Es el momento de la adaptación recíproca entre nuestro tiempo y el de la composición. El lenguaje kandinskyano, esencialmente basado en la acción, se conjuga en presente.

La palabra representar quedará confinada, a partir de ahora, a aquellas manifestaciones de lo pictórico que pretendan mostrarnos algo que sucede en un espacio y un tiempo dados, algo que no es susceptible de que insertemos nuestra acción. Ante un trabajo de Kandinsky no debemos, en ningún momento, situarnos en un segundo plano con el fin de observar algo que acontece delante nuestro, porque lo que acontece ante nosotros somos nosotros mismos.

Entre la sucesión sin exterioridad y la exterioridad sin sucesión se produce un intercambio. En nuestra conciencia se penetran unas a otras las fases de nuestra vida, cada una de las cuales correspondería a una oscilación de péndulo que le es simultánea. Y como esas oscilaciones son netamente distintas entre ellas, contraemos el hábito de establecer la misma distinción entre los distintos momentos sucesivos de nuestra vida consciente: las oscilaciones se descomponen en partes exteriores a otras partes. Esta es, según Bergson, la causa de una idea errónea de una duración interna homogénea, análoga al espacio, cuyos momentos idénticos seguirían sin penetrarse. Esas oscilaciones pendulares, distintas entre ellas, se

aprovecharían así de la influencia que han tenido en nuestra vida consciente. Y gracias a este recuerdo que nuestra conciencia ha organizado en su conjunto, se conservan y se alinean, por lo que establecemos distinciones en el continuo de nuestro yo psicológico: sustituimos lo heterogéneo por lo homogéneo.⁶⁵

Bergson concluye que si intentamos distinguir lo real de lo imaginario encontraremos dos realidades y una ilusión. Hay un espacio real, homogéneo, sin duración, en el que aparecen y desaparecen fenómenos simultáneamente a nuestros estados de conciencia. Hay también una duración real, cuyos momentos heterogéneos se penetran. Pero cada momento de esta duración real puede unirse a un estado del mundo exterior que le es contemporáneo, separándose así de otros momentos por efecto de esta misma unión. De la comparación de estas realidades nace una representación simbólica de la duración sacada del espacio, cobrando ésta la forma ilusoria de un medio homogéneo, y el nexo entre estos dos términos, espacio y duración, es la simultaneidad, es decir, la intersección del tiempo con en espacio. Creamos, así, una cuarta dimensión del espacio, que llamamos tiempo homogéneo y que permite al movimiento pendular, aunque se produzca aquí, yuxtaponese indefinidamente a sí mismo.⁶⁶

El movimiento

Bergson somete al mismo análisis la idea de movimiento, símbolo, en apariencia, de una duración homogénea. Pensamos, ordinariamente, en un movimiento que tiene lugar en el espacio; y cuando afirmamos que este movimiento es homogéneo y divisible, estamos pensando en el espacio recorrido, es decir, confundimos el movimiento con el espacio. Es cierto que las sucesivas posiciones de un móvil ocupan espacio, pero la operación por la cual pasa de una posición a otra –operación que ocupa duración y no tiene más realidad que para un observador consciente– escapa del espacio. Bergson afirmaba que el movimiento, en cuanto tránsito entre dos puntos, es una síntesis mental, un proceso psíquico y, por lo tanto, inextenso. El espacio es divisible entre tantas partes como se quiera, y en cualquier punto del espacio en que se considere el móvil sólo se obtendrá una posición. Si la conciencia percibe algo más que posiciones es porque recuerda las sucesivas posiciones y opera una síntesis de ellas. Pero ¿cómo opera la conciencia una síntesis de este género?⁶⁷

⁶⁵ Cfr. Ibid., pp. 73, 81-82.

⁶⁶ Cfr. Ibid., pp. 73-74, 81-82.

⁶⁷ Cfr. Ibid., pp. 74, 82-83.

La conciencia realiza un nuevo despliegue de esas posiciones sucesivas en un medio homogéneo; si no fuese así, un proceso indefinido de nuevas síntesis sería necesario para vincular posiciones entre sí. Bergson admitía entonces que llegábamos aquí a una síntesis cualitativa, a una organización gradual de nuestras sensaciones sucesivas, a una unidad análoga a la de una melodía. Ésta es la idea que nos hacemos del movimiento cuando pensamos sólo en él, cuando extraemos del movimiento sólo la movilidad y nos olvidamos de la línea recorrida. Cuando no pensamos en el espacio recorrido, el movimiento se presenta a la conciencia en forma de sensación puramente cualitativa.⁶⁸

Debemos distinguir, según Bergson, dos elementos en el movimiento: el espacio recorrido y el acto por el que se recorre este espacio, las sucesivas posiciones del móvil y la síntesis de esas posiciones. El primero de ellos es una cantidad homogénea; el segundo tiene realidad únicamente en nuestra conciencia: es una cualidad o una intensidad. También aquí, como pasaba entre el tiempo y el espacio, se produce ese fenómeno de mezcla entre una sucesión puramente intensiva de movilidad y la representación extensiva del espacio recorrido. Atribuimos al movimiento la divisibilidad del espacio recorrido, olvidando que se puede dividir una cosa pero no un acto. Además, nos acostumbramos a proyectar este mismo acto en el espacio, es decir, lo aplicamos a lo largo de la línea que el móvil recorre.⁶⁹

Al igual que en la duración no hay de homogéneo sino lo que no dura, es decir, el espacio en que se alinean todas las simultaneidades, así también el elemento homogéneo del movimiento es lo que menos le pertenece, el espacio recorrido por el móvil, es decir, la inmovilidad. La ciencia opera sobre el tiempo y el movimiento sólo a condición de eliminar el elemento esencial y cualitativo: del tiempo la duración y del movimiento la movilidad.⁷⁰

Espacio y geometría

Nos situamos de nuevo ante lo objetivo bergsoniano, ante una multiplicidad cuantitativa. Cuantas más partes se perciban simbólicamente en un todo indivisible, más aumenta necesariamente el número de las relaciones que las partes tienen entre sí. La misma supresión o disminución de una realidad positiva, la misma inversión de un determinado movimiento original –que en el fondo es una interrupción–, puede crear al mismo tiempo la extensión –como acción de extender– en el espacio y el orden admirable que nuestra matemática descubra en él.⁷¹

⁶⁸ Cfr. Ibid., pp. 74-75, 83.

⁶⁹ Cfr. Ibid., pp. 75, 83-84.

⁷⁰ Cfr. Ibid., pp. 77, 85-86.

⁷¹ Cfr. EC, pp. 673-674, 210-211.

Todas las operaciones de nuestra inteligencia, afirmaba Bergson, tienden a la geometría como al término en el cual hallan su perfecto acabamiento. Esta geometría es anterior, ya que estas operaciones no llegarían jamás a reconstruir el espacio y no pueden hacer otra cosa que admitirlo. Se trata de una geometría latente, inmanente a nuestra representación del espacio, y que constituye el resorte de nuestra inteligencia y lo que la hace marchar. Bergson afirma que las dos funciones esenciales de nuestra inteligencia son la facultad de deducir y la de inducir.⁷²

El mismo movimiento mediante el cual trazamos una figura en el espacio engendra las propiedades de la misma; están visibles y tangibles en el mismo movimiento. El espacio es el lugar en el que se siente y se vive la relación entre la definición de una figura y sus consecuencias, entre el dibujo de una forma y las tensiones que ésta vuelca sobre el plano. Bergson sostiene que hay una geometría natural anterior a la geometría científica. Estamos en el campo de las cualidades, no de las magnitudes, aunque bajo la cualidad se transparente confusamente la magnitud. Bergson advertía que las cuestiones de posición y magnitud son las primeras que se ofrecen a nuestra actividad, aquellas que la inteligencia exteriorizada en acción resuelve, incluso antes de que aparezca la inteligencia reflexiva. Un espacio homogéneo requiere una geometría virtual que se degradará en lógica.⁷³

El espacio no es la materia ni la extensión –como acción de extender–, sino el esquema de la materia, es decir, la representación del término en el que el movimiento de distensión alcanza su fin, la envoltura exterior, por decirlo así, de todas las acciones de extender posibles.⁷⁴

La forma: una adaptación entre lo material y lo anímico

Kandinsky cree haber descubierto en la forma abstracta el medio para *presenciar* la realidad cambiante, una realidad que se da esencialmente en nuestro yo interior. Lo abstracto –otras veces prefiere hablar del arte concreto– dura, pues no está sometido a determinaciones de índole temporal o geográfica. La forma abstracta supera el tamiz de lo estable de nuestros sentidos y de nuestro intelecto. Nuestro yo psicológico tiene conciencia del

⁷² Cfr. Ibid., pp. 674, 211-212.

⁷³ Cfr. Ibid., pp. 674-675, 212-213.

⁷⁴ "La materia comenzó por ayudar al espíritu a bajar la pendiente hacia ella; le dio el impulso. Mas el espíritu continúa una vez lanzado. La representación que forma del espacio puro no es más que el *esquema* del término al que ese movimiento llegaría. Una vez en posesión de la forma de espacio, se sirve de ella como de una red cuyas mallas se hacen y se deshacen a voluntad; una red que, lanzada sobre la materia, la divide según lo exijan las necesidades de nuestra acción. Así, el espacio de nuestra geometría y la espacialidad de las cosas se engendran mutuamente por la acción y la reacción recíprocas de dos términos que son de una misma esencia, pero que marchan en sentido inverso uno de otro". Ibid., pp. 667, 203-204.

cambio por lo que se adapta perfectamente a ese cambio que es la sustancia misma de las cosas. Las formas materiales o figurativas quedan sujetas a los mecanismos de nuestro intelecto que, a lo sumo, reduce el devenir a “objetivos fotográficos”.

Indagar con el lápiz sobre el papel significa penetrar en el interior de la obra, situarse en ese devenir universal y vivir las pulsaciones de estos dos procesos paralelos de dirección opuesta que son la espiritualidad por una parte y la materialidad con la intelectualidad por otra, el flujo indiviso de la vida y el del devenir extensivo. Una forma es creación –el fluir de la vida está constantemente aprovechándose de fluir material–, pero una forma es fundamentalmente adaptación entre intelectualidad y materialidad, entre lo anímico y lo extensivo.

Una forma es aquello que a nuestro intelecto le interesa retener del devenir, un recorte, una vista tomada sobre una realidad cambiante, para preparar nuestra acción sobre ese devenir. Una forma o una composición kandinskyana es la imagen fija de partes infinitamente múltiples que nuestro espíritu nos muestra de una acción en marcha. Pero ese recorte practicado en el fluir universal sería, en lenguaje bergsoniano, el grado más distendido de la duración. ¿Cómo huir de lo extensivo? ¿Por qué insiste Kandinsky en afirmar que no existe el problema de la forma? Kandinsky no puede prescindir de la materialidad, pero la materia que fluye por la superficie pictórica se encuentra, como diría Bergson, en su grado más contraído. Los elementos formales que delimitamos o las cualidades que distinguimos son, entonces, pequeñas distensiones que nos ayudan a incorporarnos de nuevo en el movimiento. Una composición de Kandinsky es un continuo de flujos y reflujos, de tensiones y contratensiones, de contracciones y distensiones.

Kandinsky se sirve de la materia y la recorta según ese *Prinzip der inneren Notwendigkeit*, del mismo modo que, sostenía Bergson, lo hacía la vida para crear a los seres vivos. Una forma no es más que el trabajo de canalización que esa necesidad interior ha ejercido sobre la materia. Lo importante es el ejercicio de una función, es la adaptación entre el yo psicológico y aquello que sugiere la composición. Y al igual que la experiencia psicológica es cambio siempre ampliado, una composición es una máquina cada vez más compleja en la cual hay un extraordinario orden entre todas sus partes.⁷⁵

En “Über die Formfrage” Kandinsky habla de un “impulso interior” como un movimiento de diferenciación, de “maduración de una forma precisa”. Y esa maduración –en lenguaje bergsoniano utilizaríamos el término actualización–, ese “nuevo valor”, es tanto una “forma espiritual” que vive dentro del hombre

⁷⁵ Somos conscientes de que el término “partes” no es el más adecuado, pues conlleva la idea de yuxtaposición.

como su exteriorización: la “forma material”. Es decir, lo mental y lo material, lo interior y lo exterior, el contenido y la forma, de un elemento formal son consecuencia de un mismo movimiento de diferenciación.⁷⁶

Cada una de las formas de una composición y todas a la vez son consecuencia de una adaptación natural, porque es la misma inversión del movimiento la que crea a la vez la intelectualidad del espíritu y la materialidad de las cosas. Ni la materia determina la forma de la inteligencia, ni la inteligencia impone su forma a la materia, ni ambas se han adaptado una a otra por cualquier armonía preestablecida. Un dibujo es el resultado de una investigación sobre una superficie en la que inteligencia y materia se han adaptado progresivamente, la una a la otra, para detenerse en una forma común. El trabajo sobre la periferia de una superficie y la ley que determina que debe evitarse ir hasta los límites del plano y preservar un vacío son, por ejemplo, el resultado al que llega Kandinsky tras una progresiva adaptación –también podemos hablar de investigación– entre la materialidad y las necesidades del espíritu. Ésta es, según Kandinsky, una ley psicológica, válida para todos los ámbitos, incluso fuera de las artes.⁷⁷

El espectador de un trabajo de Kandinsky tampoco puede huir lo material. Distinguimos, en primer lugar, cualidades; luego delimitamos –recortamos– formas; recorremos, posteriormente, las distintas posiciones por las que el devenir extensivo, en su transcurso, ha materializado las formas, percibiendo, sólo superficialmente, las profundas modificaciones interiores, es decir, cómo unas formas actúan sobre otras... La inteligencia ha preparado nuestra posible acción sobre cuestiones de posición y magnitud, cuestiones restringidas a los contornos de los elementos formales de una composición. Nuestros sentidos se adaptan perfectamente al balanceo pendular entre extremos opuestos que introduce en sus composiciones. La inteligencia procura sustituir los vacíos por formas para, de salto en salto, adaptarse a puntos en reposo. Kandinsky ha introducido en la composición un mecanismo similar al mecanismo por el cual nuestro conocimiento es capaz de enhebrar imágenes fijas y reproducir el movimiento: el péndulo kandinskyano y nuestro conocimiento se adaptan mutuamente. Bergson acuñó la expresión “el mecanismo cinematográfico del pensamiento” para describir este artificio. Lo

⁷⁶ “Cuando se cumplen las condiciones necesarias para la maduración de una forma precisa, el ansia y el impulso interior adquieren la fuerza de crear en el espíritu humano un nuevo valor que empieza a vivir dentro del hombre consciente o inconscientemente. Consciente o inconscientemente el hombre intenta encontrar desde este instante una forma material para el nuevo valor que de forma espiritual vive dentro de él”. BR, p. 131.

En “Über Bühnenkomposition” afirma: “El medio, localizado correctamente por el artista, es una forma material de su vibración anímica, para la que está obligado a encontrar una expresión. Si este medio es adecuado, entonces provocará una vibración casi idéntica en el espíritu del receptor”. Ibid., p. 179.

⁷⁷ Cfr. CB, p. 169.

que percibimos es fruto de una adecuación entre nuestros mecanismos de percepción y el devenir material.⁷⁸

Bergson afirmaría que Kandinsky se encuentra con las mismas dificultades que desde la más remota antigüedad ha originado la cuestión del movimiento: se pretende ir del espacio al movimiento, de la trayectoria al trayecto, de las posiciones inmóviles a la movilidad, y pasar del uno al otro por vía de composición. Pero el movimiento es anterior a la inmovilidad, y no hay, entre posiciones y desplazamiento, la relación de las partes al todo, sino la relación de la diversidad de puntos de vista a la indivisibilidad real del objeto.⁷⁹ Debemos penetrar en un trabajo de Kandinsky para introducirnos a esa realidad moviente y superar la representación simbólica del movimiento, lo estático. Las formas ya no serán entonces vistas tomadas sobre el cambio. Y con un esfuerzo adicional evitaremos tratar el devenir según el método cinematográfico, y esas formas tampoco serán los elementos constitutivos del mismo cambio, sino que adoptaremos el movimiento.

La flecha de Kandinsky ocupa tantas posiciones sucesivas como instantes o cortes realicemos con nuestro pensamiento. Pero estas detenciones son ilusorias. La flecha no está nunca en ningún punto de su recorrido. Podría estar en un punto en cuanto pasa por él y sería posible detenerse en él. La flecha que va entre dos puntos despliega de una sola vez, aunque en una determinada extensión de duración, su indivisible movilidad. La flecha de Kandinsky se encuentra en perpetuo movimiento. Es preciso no confundir la extensión con la duración. La primera es una multiplicidad cuantitativa, la segunda es cualitativa. El espacio puede estar dividido de infinitas maneras; divisiones que, incluso antes de ser efectuadas, son aprehendidas como posibles y percibidas como actuales. Pero cada una de las partes de esta división –flujos– deben ser vividas comunicándose entre ellas en un único y mismo tiempo. La duración del espectador no es más que un flujo de este único tiempo. La flecha de Kandinsky señala el ámbito de acción de otro elemento, que también está en movimiento. Todas estas acciones –flujos– se desarrollan siempre dentro del ámbito de lo pictórico. En una composición todo es actual, es decir, los flujos son simultáneos.⁸⁰

En términos bergsonianos diríamos que una obra de Kandinsky es duración, entendida como sucesión y como coexistencia virtual de todos los niveles de

⁷⁸ Seguidamente al texto de “Über Bühnenkomposition” que acabamos de citar, Kandinsky habla del espectador: “(...) En segundo lugar, esta vibración, acorde con el espíritu del receptor, también hará vibrar otras cuerdas del espíritu. Es el estímulo de la “fantasía” del receptor, que “sigue trabajando” en la obra”. BR, p. 179-180.

⁷⁹ Cfr. IM, p. 1415, 205.

⁸⁰ Zenón argumentaba que una flecha que vuela estaría inmóvil durante todo el tiempo que se movía. Si se consideraba la flecha en cada instante, sostenía Zenón, estaría inmóvil, pues sólo tendría tiempo de moverse, de ocupar dos posiciones sucesivas, si se le concedieran al menos dos instantes, pero en cada instante estaría en reposo.

distensión y contracción del pasado con el presente. Todo el pasado se encuentra el ámbito de lo pictórico. Todos los grados de diferencia bergsonianos coexisten en una misma obra, que se expresan por un lado en las diferencias de naturaleza y por el otro en las diferencias de grado.

¿Cuál es el campo de acción de un observador? ¿Qué es lo que podemos modificar de esa realidad cambiante que es una composición? Los contornos de los elementos formales. Kandinsky delimita el campo de nuestra posible acción sobre una composición a esos contornos fluctuantes en los cuales se dirime un conflicto entre lo estable –la forma entendida como recorte sobre una transición– y lo inestable –el devenir extensivo que materializa esa forma–. Estos contornos son el lugar donde debe conciliarse lo continuo con lo heterogéneo. Ahora bien, si consideramos que en un trabajo de Kandinsky no hay formas, es el mismo espectador quien recorta la materia según sus necesidades.

El péndulo kandinskyano introduce el movimiento en una composición. Ese movimiento crea una exterioridad recíproca fuera de nuestro yo –el espacio y el tiempo de la física– y una sucesión interna en nuestro yo –la duración–. Una composición de Kandinsky es duración, pero en realidad la duración verdadera se da en nuestra conciencia que realiza un proceso de penetración u organización de todos los hechos, aunque nuestros sentidos y nuestro intelecto tienda a crear ese tiempo homogéneo que permita al movimiento pendular yuxtaponerte indefinidamente a sí mismo. Percibimos el devenir extensivo sobre el cual recortamos formas, pero a nuestro intelecto le resulta muy difícil percibir estas formas simultáneamente y penetrándose entre sí, por lo que decimos que una forma ocupa espacio y ocupa tiempo.

En los contornos de los elementos formales de una composición de Kandinsky se manifiesta la finalidad abierta de su trabajo. Esos contornos fluctuantes y borrosos son el lugar donde la inteligencia inserta su acción, son lugares en perpetua vibración. Y a pesar de que nuestra acción está condicionada por la naturaleza cinematográfica de nuestro conocimiento, es decir, nos adaptamos a lo estable mediante saltos sucesivos, nos introducimos en la composición en el punto de máxima agitación. Entre elemento y elemento podemos crear las correspondencias entre lo que son y lo que deberían ser. Distinguimos cualidades, delimitamos formas, constatamos cambios de situación. *Presenciamos* tres tipos de movimiento sobre la superficie pictórica: cualitativo, evolutivo y extensivo. En este trabajo proponemos un método para acercarnos –actuar– en una composición kandinskyana. Nuestro intelecto y nuestros sentidos son incapaces de percibir simultaneidades, es decir, la totalidad del devenir extensivo. Pero también es imposible para Kandinsky presentarnos esa simultaneidad. Es un método abierto, de la misma manera que sosteníamos que era abierta la finalidad de sus trabajos.

Presenciar el presente

¿Cómo *presenciar* un presente, una percepción, esa realidad dinámica que modifica todo nuestro pasado cuando nuestro intelecto y nuestros sentidos, según Bergson, gustan sólo de “distinciones tajantes, que se expresan sin dificultad con palabras”, y de “las cosas de contornos bien definidos, como las que se perciben en el espacio”?⁸¹

Recordemos de nuevo la noción bergsoniana de duración. Bergson definía la duración como una sucesión real; sucesión que apreciamos en nuestro yo interior –psicológico– como un dato inmediato.⁸² Una sucesión que no yuxtapone estados pasados al estado actual, sino que los organiza con él, como ocurre cuando nos acordamos, fundidas a la vez, de las notas de una melodía.⁸³ Una sucesión donde se concilian perfectamente continuidad con heterogeneidad. Esta sucesión lo es, porque más profundamente es coexistencia virtual: coexistencia consigo de todos los niveles, de todas las tensiones, de todos los grados de contracción y distensión del pasado, de todos los recuerdos que almacenamos en la memoria. Es, en realidad, coexistencia de todo nuestro pasado con cada presente que ya es pasado. En la duración no hay ni multiplicidad –cuantitativa– ni espacio. La duración es multiplicidad virtual, cualitativa; una multiplicidad que no se debe confundir con lo múltiple: la duración se opone al devenir.

Nuestra conciencia, según Bergson, aunque marche hacia delante –es una conciencia creadora–, se ve constantemente obligada a mirar hacia atrás. Esta visión retrospectiva es la función natural de la inteligencia. Para que nuestra conciencia coincidiera con algo de su principio, sería necesario que se desprendiera de aquello que está hecho y se limitara a lo que se está haciendo, que la facultad de ver coincidiera con la de querer. Este esfuerzo violenta nuestra naturaleza. Ese esfuerzo de intuición es difícil de sostener, incluso para el filósofo. La intuición es siempre incompleta y necesita referencias exteriores para no extraviarse. Por eso es necesario un continuo vaivén entre la naturaleza y el espíritu.⁸⁴

⁸¹ “Cuando se dice que un objeto ocupa un lugar en el alma, o incluso que ocupa en ella todo el lugar, ha de entenderse simplemente por ello que su imagen ha modificado el matiz de mil percepciones o recuerdos, y que en ese sentido los penetra, sin hacerse sin embargo ver en ellos. Pero esta representación totalmente dinámica repugna a la conciencia reflexiva, porque a ésta le gustan las distinciones tajantes, que se expresan sin dificultad con palabras, y las cosas de contornos bien definidos, como las que se perciben en el espacio”. DI, p. 10, 7.

⁸² En *Les Données immédiates* afirma que hay “dos concepciones posibles de la duración: una, pura de toda mezcla; la otra, en que interviene subrepticiamente la idea de espacio. La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores”. Ibid., pp. 67, 74-75.

⁸³ Cfr. Ibid., pp. 67, 75.

⁸⁴ Cfr. EC, 696-698, 238-240.

Bergson afirma que sabemos bien si nuestras impresiones de la jornada han sido penetradas por un determinado estado interior –Bergson nos presenta estos estados en forma de dualidad, como por ejemplo alegría y tristeza– o, por el contrario, si algunas de estas impresiones escapan a nuestro estado interior. Es ésta la manera que tenemos de establecer puntos de división en el intervalo que separa dos formas sucesivas de un estado. Este encaminamiento gradual hace que cada uno de ellos se nos aparezca a la vez como intensidades de un único y mismo sentimiento que cambiaría de magnitud.⁸⁵

Este marco nos facilita la reflexión sobre los numerosos trabajos que Kandinsky realiza y que son considerados estudios previos de un trabajo final. Cada dibujo relacionado con *Komposition VII* responde a una percepción o impresión, a un presente, a una intervención progresiva de elementos nuevos que parecen acrecentar una magnitud, aunque se limiten a modificar su naturaleza. En cada trabajo, aunque sea un dibujo a lápiz, se concentra todo el pasado, es decir, con él coexisten todos los trabajos anteriores. Y a su vez, cada trabajo, cada presente que ha sido, se convierte en pasado que es. Cada percepción modifica todo el pasado. El óleo final, *Komposition VII*, es pintado en unos pocos días: en realidad no es más que otro presente.

¿Qué distingue un trabajo de otro? ¿Por qué aparecen y desaparecen algunas formas en los diversos estados sucesivos? ¿Por qué algunas de ellas aparecen traspuestas? Seguimos ahondando en la idea bergsoniana del pasado, en la teoría de la memoria. La duración es esencialmente memoria, conservación y acumulación del pasado en el presente. Bergson afirmaba que, como ya hemos visto en un capítulo anterior, el pasado no sucede al presente, sino que coexiste con él. Cada presente es un salto al pasado hacia aquellas regiones o niveles que, conteniendo siempre todo el pasado en estado más o menos contraído, dan respuesta a las necesidades de ese presente. En cada uno de esos niveles se hallarían unos recuerdos dominantes, puntos notables que variarían de un nivel a otro.

En cada trabajo de Kandinsky aparecen los recuerdos dominantes que configuran ese presente. Las formas que hallamos en la superficie del lienzo o del papel son esos recuerdos que actualizan el pasado según su cara más útil. Una misma forma puede aparecer muchos años más tarde. Sabemos que Kandinsky usa los elementos formales, el jinete o el círculo por ejemplo, porque ve en ellos una utilidad, es decir, se adaptan a unas necesidades actuales.

Kandinsky no repite formas. La repetición es algo sólo atribuible a la materia: las formas sólo se repiten en el ámbito de la materialidad del soporte.

⁸⁵ Cfr. DI, p. 11, 8.

Kandinsky actualiza recuerdos que han sufrido sucesivas modificaciones cualitativas. Una misma forma en dos cuadros responde a dos cortes que separan dos etapas del conjunto de sus estados psicológicos. Pero la duración bergsoniana, afirma Deleuze, admite la repetición psíquica, distinta a la repetición física de la materia. Repetición de planos en lugar de repetición de elementos sobre un único y mismo plano. Repetición virtual, en lugar de repetición actual.⁸⁶ Es todo el pasado el que se retoma a la vez y se repite al mismo tiempo sobre todos los niveles que traza. En los dibujos de Kandinsky aparecerá muchas veces esa larga barca negra, el caballo o el campanario de Ivan Veliky que recuerda en "Rückblicke".

Cada presente actualiza el pasado en general –la memoria pura–, en unas imágenes-recuerdos, en formas recortadas sobre el devenir psicológico –en un cuadro hablaremos del devenir material, pues Kandinsky se sirve de la materia–, en formas o recuerdos exteriores a otras formas o a otros recuerdos. Formas o recuerdos que, aunque inseparables del devenir del yo interior, del devenir extensivo que las ha materializado, ocupan espacio. Estos recuerdos que la mente ha aislado del pasado no son más que vistas tomadas sobre una realidad siempre cambiante: también ocupan tiempo. Es cierto que sobre la superficie de trabajo se manifiesta una heterogeneidad de formas; pero en el sustrato de esa heterogeneidad se encuentra la continuidad del devenir universal, o de la coexistencia virtual de la totalidad del pasado en cada presente.

Sería un error concebir las distintas variaciones, es decir, los distintos dibujos de Kandinsky, como otras determinaciones actuales que se combinan sobre una única y misma línea. Cuando afirmamos que en cada cuadro está presente toda la evolución nos referimos a que la totalidad del pasado coexiste con cada presente. Cada presente contiene todos los cortes –estos cortes son virtuales–, es decir, todos los niveles de contracción y distensión, que miden los grados de acercamiento puramente ideales al presente. ¿Cómo conciliar la duración, coexistencia de una multiplicidad virtual, con el presente? ¿Cómo es posible que en un cuadro convivan el tiempo real y el instante presente? Que en una composición coexista todo el pasado no significa que podamos observar en ella el proceso evolutivo hasta ese instante. Los elementos formales de una composición responden a una necesidad del presente. Éste contrae todo el pasado según la faceta más útil para ese instante. Una forma es un recorte útil de ese devenir en el que se acumula todo el pasado. Cada forma, imagen-recuerdo, se adapta a las necesidades del presente, percepción-imagen, a las necesidades de lo espiritual. Ésta es la finalidad de una composición.

⁸⁶ Cfr. Deleuze, *El Bergsonismo*, p. 61.

Entonces, ¿es posible hacer extensible esta manera de entender todas las pruebas y estudios previos de un trabajo de Kandinsky a la totalidad de su obra? ¿Coexiste todo el trabajo de Kandinsky en su último dibujo?

“Rückblicke”

Nos detenemos ahora en el aspecto formal de “Rückblicke”. Kandinsky no nos presenta este relato como una secuencia cronológica de unos hechos que se ordenan según han sucedido. No pretende recomponer el pasado con el presente que nos está narrando, con una agregación de vivencias. El pasado no se puede reconstruir con una yuxtaposición de recuerdos. Bouillon calificaba “Rückblicke” como un texto “mal” escrito en el cual es difícil seguir un “hilo conductor”; un texto en el cual el autor pretende mostrar una “desintegración” o “fragmentación completa del relato lineal clásico”.⁸⁷ No pensamos que ésta fuera la intención de Kandinsky. La división de este texto en pasajes relativamente autónomos –hemos visto que Bouillon distinguía 22 secuencias– puede desvirtuar su unidad. Pensamos que “Rückblicke” no es simplemente un texto autobiográfico, sino que refleja el momento en que Kandinsky lo escribe: un presente. “Impresión” y “recuerdo” son dos términos que aparecen constantemente en este texto. En la versión de 1918 sustituye algunas veces el término “ impresión” o una expresión equivalente –“me parece”, “tengo la impresión”, etc.– por “recuerdo”. Kandinsky escribe en presente los aspectos que le interesan de las vivencias que tiene almacenadas en la memoria. Enmarcamos este escrito dentro de la teoría bergsoniana de la memoria. Kandinsky, ante la necesidad actual de justificar su trabajo, acude al pasado.

¿Qué relación establecía Bergson entre el presente y el pasado, entre la materia y la memoria, entre la percepción pura y el recuerdo puro? Bergson afirmaba que confundimos el Ser con el ser–presente, y creemos que el pasado ya no es, que ha dejado de ser. En su teoría de la memoria hay dos aspectos indisolublemente ligados: la memoria-recuerdo y la memoria-contracción. El presente se divide en cada instante en dos direcciones, una orientada y dilatada hacia el pasado, otra contrayéndose hacia el futuro. Se trata de una acción encaminada a buscar en el pasado aquello que nos sea útil para el presente.

Cuando buscamos un recuerdo –seguimos en la teoría bergsoniana de la memoria– damos un salto al pasado en general, que no es un pasado particular de tal o cual presente, sino que es un pasado que dura. Este pasado general hace posible todos los pasados. Poco a poco el recuerdo pasará de un estado ontológico a un estado psicológico, de lo virtual a lo actual. Después

⁸⁷ Cfr. Kandinsky, *Mirada retrospectiva*, pp. 48-67.

de situarse en el pasado en general acude a una determinada región del pasado. No se trata de una región o nivel del pasado que contenga unos determinados recuerdos en oposición a otra que contenga otros diferentes. Cada uno de estos niveles contiene todo el pasado, aunque en un estado más o menos contraído. Estas regiones coexisten todas ellas y todas ellas se repiten unas a otras. Acudimos a una determinada región en busca de aquellos recuerdos que puedan dar una mejor respuesta a la necesidad actual. Bergson afirma que en cada uno de estos niveles hay unos recuerdos dominantes, como puntos notables, variables de un nivel a otro. Estas variaciones, contracción y distensión, serían las que distinguirían los niveles entre sí. Una vez instalado en el nivel pertinente es cuando realmente se actualizan los recuerdos bajo la invocación del presente. Es entonces cuando estamos en disposición de buscar la cara más eficaz de esos recuerdos, que se han convertido en este instante en imágenes-recuerdos que se adaptan perfectamente a las percepciones-imágenes.

Pensamos que no se trata de un escrito en el que Kandinsky glosa de una manera algo desordenada una serie de recuerdos –desde su niñez hasta el momento en el que está redactando–, sino que es un presente en el que se ha contraído todo su pasado. “Rückblicke” está escrito en presente.

Pasado y presente no designan dos momentos sucesivos, sino dos elementos que coexisten. Las distintas secuencias de “Rückblicke” –hay un único relato– responden, en realidad a un presente que actualiza –contrae– el pasado –nos presenta los recuerdos de una determinada región, de una experiencia pasada– según su faceta más útil, es decir, en vistas a la acción posible, a esa necesidad reivindicativa de su trabajo. Los recuerdos de Kandinsky, aunque afloran de una manera heterogénea, muestran una continuidad –contracción– vivencial. En este relato se concilian perfectamente continuidad con heterogeneidad, esos dos caracteres fundamentales de la duración. Kandinsky recorta formas –recuerdos– sobre un fluir indiviso.

Este relato es una imagen de la duración bergsoniana. Bergson definía la duración como una sucesión, que lo es porque, más profundamente, es coexistencia virtual de todos los niveles de distensión y contracción del pasado. Y es coexistencia de ese pasado con el presente que pasa: todo nuestro pasado coexiste con cada presente.⁸⁸ Cada uno de los cortes o recuerdos comprende todo nuestro pasado, aunque sólo se nos presente la cara que más nos interese en ese momento. La duración es adaptación. Y es un presente heterogéneo, pues la duración –multiplicidad cualitativa– es aquello que se divide y no cesa de dividirse.

⁸⁸ Es cierto que para Bergson existe una diferencia de naturaleza entre el pasado y el presente, entre la memoria pura y la percepción. Pero el recuerdo actualiza el pasado al adaptarlo a las exigencias del presente, es decir, sustituimos esa diferencia de naturaleza por simples diferencias de grado entre imágenes-recuerdo y percepciones-imágenes.

Las formas que ha recortado Kandinsky de ese pasado nos las presenta como imágenes-recuerdo que conviven perfectamente con las imágenes-percepción del presente. A lo largo de toda su vida hay una faceta que da respuesta al momento presente. Entonces hallamos que esos recortes que llamamos recuerdos ocupan espacio como también ocupan tiempo: no puede narrarlos simultáneamente, necesita de un espacio y de un tiempo homogéneos. Ese tiempo que se nos muestra a nosotros es para Kandinsky su vida misma, su realidad más fundamental. Cada uno de los recuerdos que quedan transcritos sobre el papel es un corte practicado en el fluir continuo de esa vida. En realidad, el contenido del libro es su propia forma.

Presenciar el tiempo

¿Es posible abordar las cuestiones pictóricas en Kandinsky resolviéndolas en función del tiempo más bien que del espacio? ¿Cómo puede el tiempo ser la medida de una composición cuando ésta se manifiesta esencialmente por una extensión –en el sentido de extender– en el espacio? ¿Se limita Kandinsky a construir una representación del espacio con la del tiempo –un tiempo indefinido y homogéneo–, o consigue trasladarnos a ese tiempo real que Bergson llama duración? El método de Bergson presuponía que todo lo que se nos presenta a nuestra experiencia puede ser dividido entre dos tendencias: la duración y el espacio, es decir, entre aquello que tiene capacidad de variar cualitativamente y aquello que es homogeneidad cuantitativa.

¿Por qué recurre Kandinsky tan frecuentemente a la música para expresar la idea que tiene de cómo debería ser la pintura? En una melodía hay una continuidad de fluencia, un encadenamiento de sonidos que hace imposible aislar o modificar una nota sin cambiar la totalidad de dicha melodía; estamos ante lo objetivo y subjetivo bergsoniano. Una melodía dura lo que dura nuestra percepción de ella. En *Über das Geistige* Kandinsky afirma que "la música dispone del tiempo, de la dimensión del tiempo". La música sólo se espacializaría cuando sustituimos su realidad por una representación simbólica sobre un pentagrama.⁸⁹ Pero incluso esta representación implica continuidad, sucesión. ¿Puede durar una composición pictórica? ¿Puede un trabajo de Kandinsky introducirnos en un devenir, forzarnos a adoptar su movimiento y ver que cada cualidad y cada forma son, en realidad, un recorte practicado por nuestro pensamiento en ese devenir?

Nos fijamos en algunos dibujos que figuran en el apéndice de *Punkt und Linie*. Las ilustraciones 16 y 17 –Línea ondulada libre con énfasis-posición horizontal

⁸⁹ En una anotación de *Cours du Bauhaus* en la que Kandinsky habla de la influencia que la expresión numérica procedente de la ciencia y de la técnica tiene en el arte, afirma: "La música seccionada en compases musicales, las cadencias indicadas, pero un mismo pasaje parece diferente según el director de orquesta o el solista". CB, p. 41.

y *La misma línea ondulada con acompañamiento de líneas geométricas*– no son dos dibujos en que uno tiene algunos elementos más que otro (ilustración 16). Algo similar podemos afirmar de las dos ilustraciones siguientes, la 18 y la 19 –*Complejo simple y homogéneo de algunas líneas libres* y *El mismo complejo complicado por espirales libres*– (ilustración 17). En los segundos esquemas, que, como la referencia escrita indica, son una variación del primero, hay un incremento de complejidad. Pero cada uno de estos dibujos es otra cosa respecto al otro. Hemos aprendido de Bergson que no podemos decir que un dibujo se hace otro, sino que hay un devenir entre los dibujos: no debemos atribuir a un dibujo el sujeto de otro. Cada uno de los estadios de los dibujos que estamos considerando –entendemos cada dibujo como una única forma– ha sufrido unas transformaciones que han favorecido su adaptación a una función. La evolución, según los postulados bergsonianos, supone especialización, es decir, formas cada vez más complejas en las cuales se desarrollan, a su vez, órganos también más complejos.

Nos remitiremos también a unos dibujos de Ernst Haeckel y de *Die Kultur der Gegenwart*. En estos esquemas se representan los diferentes estadios de la división celular de algunos organismos o las fases de la evolución de un embrión. El articulista ha fijado unos momentos determinados de un proceso continuo, instantáneas en las cuales se aprecian diferencias fisiológicas respecto al estadio anterior y al posterior. Son momentos que también quedan fijados por el lenguaje. Pero estos estadios también quedan fijados por la representación que hacemos de ellos sobre un soporte, aunque en realidad nunca se den a la misma vez (ilustraciones 18, 19, 20 y 21).

En los dibujos de Kandinsky no hay ningún programa dado de antemano que determine el siguiente acto. Cada actual es una nueva creación que nunca es calculable a partir del estado anterior. Es cierto que los instrumentos son limitados –el punto, la línea y el plano–, pero no las posibles relaciones entre ellos que se actualizan en cada instante. Las tensiones que un elemento vuelca sobre el plano son la actualización de un nivel de ese virtual. Hay finalidad, pues Kandinsky opera según una necesidad interior; pero no hay fin, ya que en cada nuevo elemento formal que se deposita sobre el soporte, cada movimiento del lápiz, debe inventar la relación que se establece con ese conjunto de posibilidades –virtualidades, diría Bergson– que Kandinsky ejemplifica en *Punkt und Linie* y en *Cours du Bauhaus*. En el dibujo queda el surco que ha trazado esa necesidad interior, un conjunto de tensiones y contrataensiones que se adaptan a una realidad psíquica.

En cada dibujo ha habido un movimiento de actualización. Pero el movimiento no lo reconstruiremos con el conjunto de inmovilidades. Aquello que vemos plasmado sobre el papel es un recorte, una fijación, de un constante movimiento de actualización, de una dirección que se crea mientras se recorre. El movimiento de actualización nunca está en un dibujo –el último–,

sino que pasa por él –el presente pasa–. Cada dibujo es en cuanto forma parte de un pasado. Este movimiento abre caminos que llegan, como diría Bergson, a callejones sin salida. También crea, en su recorrido, elementos formales que posteriormente deben desaparecer, pues tenían la misión de preparar el camino a otras formas.

Entendemos estos dibujos como cortes que se producen en el devenir del trabajo de Kandinsky. Recortes inevitables, pues la forma es esencialmente extensa, inseparable, según Bergson, del devenir extensivo que la materializa durante su transcurso. Pero la esencia del trabajo de Kandinsky no es cada uno de estos dibujos como imagen, más o menos próxima, de una forma ideal, sino el recorrido del movimiento de actualización. Las formas son vistas instantáneas –adaptaciones satisfactorias entre la materia y la vida– tomadas sobre una transición. Toda composición es una adaptación a la necesidad interior kandinskyana.

Nos fijamos de nuevo en los esquemas de *Organische Naturwissenschaften*. ¿Cuántos dibujos hay sobre el soporte? ¿Hay un único dibujo que nos muestra la división celular en dieciséis estadios o, por el contrario, podemos hablar de dieciséis dibujos? Para representar un organismo, o un órgano de éste, ha sido necesario plasmar sobre un soporte distintos momentos de la división de este organismo. Cada uno de estos estados ha vencido la inercia que nos mantenía en el anterior. El ser vivo nunca será la suma de todos estos estadios: la vida pasa por cada uno de ellos pero nunca se detiene en alguno. Cada uno de los dibujos que representa un estado de la división celular forma parte de un recorrido. No tiene ningún sentido aislar el dibujo de uno de los estadios. Cada dibujo representa una instantánea del desarrollo de un viviente. Aquello que es sucesión, el desarrollo de la vida, ha quedado plasmado sobre un soporte.

Volvamos a los dibujos de Kandinsky. En cada instante el dibujo es distinto, es decir, se divide y no cesa de dividirse. Cada división es, en terminología bergsoniana, un cambio de naturaleza. En cada estadio de la división tenemos que hablar de indivisibles. Cada una de las vistas que tomamos sobre esa realidad siempre moviente es una forma completa en la que todos sus elementos realizan una función determinada, perdiendo su personalidad propia y subordinándose a la composición total. No podemos establecer divisiones en uno de los dibujos, pues sería otro dibujo. No es posible separar los elementos formales de un dibujo, pues no son una parte de un todo.

¿Qué nexos podemos establecer entre los dibujos de Kandinsky y los dibujos que nos muestran las transformaciones que sufren los seres vivos? ¿Son los dibujos de Kandinsky, al igual que los dibujos de la división celular de un embrión, vistas tomadas sobre una realidad cambiante, momentos recogidos a lo largo de un proceso cuya esencia es la constante transformación?

En los esquemas del desarrollo embrionario se nos muestran una serie de fases entre las cuales se aprecian distinciones mensurables científicamente: una determinada organización o diferenciación celular, la aparición de algunos órganos, etc. Nuestra inteligencia ha practicado cortes sobre una realidad que es sucesión para representarse estados, cualidades, sensaciones... Distinguimos, en realidad, posiciones que nos presentan una cierta diferencia de calidad y de forma. Interpretamos estas diferencias en sentido de una diferencia de situación. Concebimos un espacio homogéneo en el que sustituimos las cualidades y formas por posiciones. Hemos transformado algo heterogéneo en algo homogéneo. Aquello que es sucesión, cambio, división constante, penetración de unos estados en otros, coexistencia de todo el pasado con el instante presente, aquello que Bergson llama duración, aquello que es vida, lo extendemos sobre el espacio. Nos representamos la realidad mediante saltos. Es una representación ilusoria, simbólica del tiempo en función del espacio. Un tiempo espacializado que nace de la comparación de las dos realidades, de la intersección entre tiempo real y el espacio: la ciencia asocia cada corte a un momento. La sucesión se convierte en una línea recta cuyas partes se tocan pero no se penetran. Lo homogéneo revestía para Bergson un doble carácter: según llenara una coexistencia, que transformábamos en simultaneidad mediante el espacio, o una sucesión, espacializando el tiempo. Concebimos formas exteriores unas a otras, y exteriores a nosotros mismos, formas que se adaptan a un medio homogéneo que fija contornos y que establece intervalos entre ellas. Se trata de dos estados, un antes y un después –un dibujo es distinto de otro porque el cambio ha vencido la inercia de nuestra percepción–, que han dejado de penetrarse unos a otros para yuxtaponérse de modo que los percibimos simultáneamente.

El conjunto de todos los estadios de la evolución embrionaria no es la realidad; sólo tiende a confundirse con ella. Y caemos entonces en el peligro de considerar cada una de estas instantáneas como los elementos constitutivos del cambio. La realidad, como la flecha de Zenón que pasa por cada uno de los infinitos puntos en que podemos dividir su trayecto pero nunca está en ellos, es transformación. La ciencia no puede actuar de otro modo. Cada uno de los dieciséis estados de la multiplicación celular son signos que sustituyen la realidad, imágenes idealizadas por las cuales la vida pasa pero nunca está en ellas. Distinciones tajantes a cada una de las cuales el lenguaje le asigna un nombre. Es necesario un esfuerzo de la mente para pensar en el movimiento. Nuestro conocimiento, mediante la técnica del cinematógrafo, intenta unir todas estas vistas e inducir un movimiento para *presenciar* esa realidad siempre cambiante. La ciencia, con este proceder, nos facilita nuestra posible acción sobre la realidad. Nuestra mente se adapta a estos saltos.

En los dibujos de *Punkt und Linie* constatamos un encadenamiento de transformaciones, una superposición o penetración de estados sin una distinción clara de dónde acaba el anterior y empieza el siguiente. Distinguimos formas, cualidades, pero no podemos aislarlas, pues no nos es posible delimitar la influencia de cada una de ellas. Cada elemento formal no es una parte de un todo. No podemos dividir estos dibujos sin que pasen a ser otros dibujos. Cada dibujo es una totalidad completa, indivisible.

Nuestra atención también recae en unos dibujos en los cuales las formas se diluyen sobre el soporte y se penetran entre ellas (ilustraciones 22, 23, 24, 25, 26 y 27). La técnica –tinta, acuarela, aguafuerte, óleo...– no aporta distinción alguna. Tampoco importa que algunos de los elementos formales podamos relacionarlos con objetos de la realidad. ¿Hay espacio en estos dibujos de Kandinsky? El espacio es, según Bergson, aquella realidad que nos permite distinguir sensaciones simultáneas entre sí. Kandinsky, aunque condicionado evidentemente por la materialidad de los instrumentos que usa –las formas son esencialmente extensas, en el sentido de extender, e inseparables del devenir extensivo–, nos intenta introducir en una realidad sin discontinuidades, en ese tiempo real –la duración bergsoniana–, esforzándose para evitar convertir la heterogeneidad en homogeneidad. No hay ningún punto de la superficie que refleje un antes y un después, ni elemento formal alguno que se distinga claramente del resto de elementos de la composición. La mirada no se detiene en ningún lugar –no establece saltos– ni sigue una trayectoria determinada.

El trabajo de Kandinsky ha consistido en evitar una representación homogénea de una sucesión, introduciéndonos en un tiempo no espacializado, en una sucesión sin saltos, en un tiempo que es coexistencia de todo el pasado en el presente. Un dibujo no es un recorte, sino una sucesión de vistas sin discontinuidades; es el resultado de un esfuerzo para situarse en el devenir y adoptar su movimiento. ¿Podemos establecer simultaneidades, es decir, un espacio homogéneo? Aunque estamos sobre un soporte material, los elementos formales todavía no han perdido su contacto con el movimiento: no es posible establecer posiciones relativas entre ellos. Las formas y cualidades que percibimos ya no son independientes del Tiempo, sino que se dan en el devenir. Estos dibujos se hunden más en una dimensión temporal que espacial. Heterogeneidad y continuidad se concilian sin dificultad alguna. Son dibujos en los cuales, como decíamos más arriba, podemos insertar nuestra acción; dibujos que duran porque los hacemos durar en nuestra duración.