



UNIVERSIDAD A DISTANCIA DE MADRID

(UDIMA)

Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

**GRADO EN HISTORIA**

*El tiempo, la conciencia y el arte como límites al positivismo.*

*Henri Bergson y su influencia en Vladimir Nabokov.*

**Luis Núñez Delgado**

**TRABAJO FIN DE GRADO**

Bajo la dirección de:

Juan Padilla Moreno

*Madrid  
Junio 2020*

## **Resumen**

El presente trabajo trata sobre la filosofía de Henri Bergson y su influencia en la obra literaria de Vladimir Nabokov. Se comienza por situar a Bergson en el contexto de la crítica al positivismo y la recuperación del espiritualismo, y por explicar algunos aspectos clave de su filosofía como la *durée*, la intuición como método de conocimiento o la imagen como forma en la que percibimos la realidad. Se estudian la recepción y las controversias que generaron las tesis de Bergson, confrontándolas a las ideas de William James, Edmund Husserl, Gaston Bachelard y Albert Einstein. Se analiza la influencia de Bergson en la literatura, concretamente en la obra de Marcel Proust y, sobre todo, en la de Vladimir Nabokov. Se estudian las ideas de Nabokov sobre el tiempo, la conciencia, la memoria y la estética, analizando hasta qué punto han estado influidas por Bergson. Se concluye que hay una influencia directa del filósofo sobre el escritor, aunque en algunos puntos creemos que es más conveniente hablar de un *parecido* y en otros se argumenta que Nabokov se aleja de las tesis bergsonianas para aportar sus propias ideas.

## **Palabras clave**

Tiempo, duración, intuición, Bergson, Nabokov.

## **Abstract**

The following paper explores Henri Bergson's philosophy and its influence on Vladimir Nabokov's literary work. We start by situating Bergson in the context of criticism of positivism and recuperation of spiritualism tradition, and we analyse some of the fundamental ideas developed by him, such as *durée*, the intuition as a method of knowledge or the image as the way we perceive reality. Then, we study the reception and controversies of his theses, confronting them with William James, Edmund Husserl, Gaston Bachelard and Albert Einstein's ideas. Furthermore, we investigate Bergson's influence on literature, specifically on Marcel Proust's narrative and, above all, on Vladimir Nabokov's narrative. We study some Nabokov's notions about time, conscience, memory and aesthetic, analysing how far they have been influenced by Bergson. We conclude that there is a direct influence of the philosopher on the novelist, though we believe that at some point it is more convenient to talk about a *resemblance*,

as well as we think that in some cases Nabokov moves away from Bergson's theses and offers us his own ideas.

### **Key words**

Time, duration, intuition, Bergson, Nabokov.

### **Índice**

1. Introducción.
2. La filosofía de Henri Bergson.
  - 2.1. Contexto histórico y biografía.
  - 2.2. La *durée*.
  - 2.3. La conciencia.
  - 2.4. La intuición.
3. Recepción y controversias de la filosofía de Henri Bergson.
  - 3.1. William James.
  - 3.2. Edmund Husserl.
  - 3.3. Gaston Bachelard.
  - 3.4. Albert Einstein.
4. La influencia de Bergson en la literatura. Marcel Proust.
  - 4.1. El tiempo y la conciencia.
  - 4.2. Los dos tipos de memoria.
5. La influencia de Bergson en la literatura. Vladimir Nabokov.
  - 5.1. Vladimir Nabokov: contexto histórico y biografía.
  - 5.2. Henri Bergson y Vladimir Nabokov.
    - 5.2.1. La idea habitual de tiempo se refiere en realidad tiempo espacializado.
    - 5.2.2. La dificultad para fijar el concepto del tiempo.
    - 5.2.3. El tiempo y la conciencia I: el tiempo como textura compartida.
    - 5.2.4. El tiempo y la conciencia II: lo percibido frente a lo fáctico.
    - 5.2.5. Los dos tipos de memoria.
    - 5.2.6. La importancia del pasado y su acumulación en el presente.
    - 5.2.7. El rechazo a un futuro predeterminado o previsible.

- 5.2.8. La intuición de Bergson, el arrebató estético de Nabokov.
- 5.3. Aportaciones originales de Nabokov.
  - 5.3.1. La presencia de la imaginación en los recuerdos.
  - 5.3.2. El tiempo y el ritmo.
  - 5.3.3. La “inmortalidad” del arte.
- 6. Conclusiones.
- 7. Bibliografía.

## **1. Introducción**

En este trabajo analizaremos la filosofía de Henri Bergson y su influencia en la obra literaria de Marcel Proust y de Vladimir Nabokov. La elección del tema está justificada por la importancia y el calado de las tesis de Bergson, que supusieron una crítica al sistema positivista imperante en su época. En pleno auge de las ciencias, Bergson se resiste a conceder a la inteligencia el monopolio del conocimiento, y, aunque admite y admira los logros a los que se ha llegado a través de la inteligencia, como numerosos avances técnicos, considera que algunas partes de la realidad, como la filosofía o el arte, no pueden explicarse por la vía de la inteligencia, sino por la vía de la intuición, vinculada con nuestra conciencia, es decir, con algo vivencial, con la manera en la que percibimos la realidad más que con la realidad misma.

Además, estudiaremos la recepción que tuvieron los trabajos de Bergson, deteniéndonos en cuatro filósofos o científicos (William James, Edmund Husserl, Gaston Bachelard y Albert Einstein) representativos de las afinidades y controversias que generó la filosofía de Bergson. Finalmente, abordaremos la influencia del filósofo en la literatura de Proust y, especialmente, en la de Nabokov, de la mano de varios autores del mundo anglosajón que han tratado el tema, tales como Michael Glynn, Laci Mattison o John Burt Foster; así como de estudiosos de Nabokov como Natalie Reitano o Will Norman.

Nuestro objetivo último es valorar hasta qué punto existe una influencia de Bergson en Nabokov y, tras analizar los trabajos de los dos autores y el estado de la cuestión, concluimos que existe una influencia efectiva, sin perjuicio, como es natural, de algunas divergencias y de puntos en los que, en nuestra opinión, estamos más ante coincidencias que ante un verdadero influjo.

Comencemos entonces por situar a Bergson en su contexto histórico y por hacer un recorrido por su biografía.

## **2. La filosofía de Henri Bergson**

### **2.1. Contexto histórico y biografía**

A finales del siglo XIX, el paradigma dominante en las ciencias y en la filosofía era el positivismo, que propugnaba que no había más realidad que la demostrable por el método científico. Era la época de la Segunda Revolución Industrial, cuyos inventos generalizaron la creencia en un progreso técnico ilimitado que llevaría al hombre al dominio total de la naturaleza. Era también la época de Spencer y del evolucionismo; y era la época, en fin, de la literatura realista, marcada por la verosimilitud y las descripciones minuciosas, con autores Flaubert, Dostoievski, Tolstoi o Galdós.

En este panorama aparece Henri Bergson (París, 1859 – 1941), que personificó la ruptura con el positivismo dominante, recuperando y modernizando el viejo espiritualismo. De familia judía, Bergson se licenció en filosofía y empezó trabajando en la educación secundaria. En 1889 se doctoró con el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, obra que en la que ya encontramos una de las ideas fundamentales de su pensamiento: que lo que entendemos habitualmente por tiempo es en realidad tiempo espacializado, tiempo invadido por el espacio.

Aunque desarrollaremos esta idea más adelante, debemos avanzar ahora que esto tiene relación con su crítica al positivismo. Para Bergson, el espacio, estático, abarcable y medible, puede ser estudiado e intervenido por la ciencia; pero el tiempo, móvil, inapresable y, dice Bergson, inmedible, escapa al método científico y ha de ser aprehendido por otra vía, por la vía de la intuición. Cuando Bergson denuncia que la idea de tiempo está espacializada, lo que hace es criticar que la inteligencia ha tratado de definir el tiempo con las mismas reglas que utiliza para estudiar el espacio, y que no ha tenido en cuenta que el tiempo tiene características propias que requieren de un enfoque vivencial.

Continuando con su biografía, dos años después de la publicación del *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, en 1891, Bergson se casó con Louise Neuburger, prima de Marcel Proust. En 1896 publicó *Materia y memoria*, importante ensayo en el que aborda la relación del cuerpo y el espíritu. En 1900 fue nombrado profesor de

filosofía en el prestigioso Colegio de Francia, y ese mismo año publicó *La risa*, un popular ensayo que trata, efectivamente, de la hilaridad. Al año siguiente fue nombrado miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas, y en 1907 publicó otra de sus obras principales, *La evolución creadora*, en la que aborda el tema de la evolución.

A principios del siglo XX, Bergson estaba en el punto álgido de su carrera. En enero de 1914 fue nombrado presidente de la Academia de Ciencias Morales y Políticas. En agosto de ese mismo año, estallaba la Primera Guerra Mundial. Durante el conflicto, destaca el papel de Bergson en las relaciones internacionales. En 1916, viajó a Madrid para dar algunas conferencias y, sobre todo, para promover que España entrase en el conflicto del lado de la Triple Entente. En 1917 hizo lo mismo en Estados Unidos, donde llegó a entrevistarse con el presidente Wilson en la Casa Blanca. Ese mismo año, Estados Unidos entró en la guerra. Todo apunta a que la labor diplomática de Bergson fue influyente en ese sentido<sup>1</sup>.

Ya terminado el conflicto, en 1922 fue nombrado presidente de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual y publicó *Duración y simultaneidad*, obra en la que defendió que la idea del tiempo de la teoría de la relatividad de Einstein era errónea. Bergson no decía que la teoría en sí fuese errónea, sino que lo era la noción del tiempo que latía en ella. Como veremos más adelante, esto generó un importante enfrentamiento intelectual entre Bergson y Einstein que marcó el panorama intelectual de la Europa de entreguerras.

Por otro lado, en 1925 se le descubrió una enfermedad reumática que le obligó a renunciar a sus cargos. Tres años después, Bergson recibió el Premio Nobel de Literatura. En este sentido, hay que destacar, además de su ingente obra filosófica, su brillante estilo literario. Pese a su enfermedad, que le impidió ir a recoger el Nobel, aún le quedaba un gran ensayo por publicar: *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (1932), en el que aborda, por primera vez, temas de índole moral.

En cualquier caso, Bergson ya no estaba en la vanguardia intelectual de Francia, como lo había estado antes. Los tiempos habían cambiado, el pensamiento había virado hacia el marxismo o el fascismo y, tras la Segunda Guerra Mundial, entraría en escena el existencialismo, capitaneado por Sartre.

---

<sup>1</sup> J. Padilla Moreno (2015): *Bergson. La intuición como método de conocimiento*, Barcelona: Ediciones S.A.U., p. 100.

Por otro lado, Bergson se acercó en los últimos años de su vida al catolicismo, religión en la que veía la consumación del judaísmo. Sin embargo, ante la ola de antisemitismo que acechaba Europa, decidió permanecer fiel a la religión judía. “He querido”, escribió en su testamento, “permanecer entre los que mañana serán perseguidos<sup>2</sup>”. En 1941, Bergson murió en un París ocupado por los nazis.

## 2.2. La *durée*

Aunque son muchos los temas que Bergson estudió a lo largo de su carrera, nos detendremos solo en aquellos que, creemos, han podido influir en la literatura de Vladimir Nabokov. Por ello, dejaremos al margen sus ideas sobre la evolución, la risa o la moral, y nos centraremos en tres de sus temas fundamentales: la duración, la conciencia y la intuición.

La duración (*durée*) es parte esencial de la filosofía de Bergson. Como ya hemos adelantado antes, el filósofo francés asegura que atribuimos al tiempo caracteres propios del espacio, tales como la homogeneidad, la simultaneidad y la divisibilidad<sup>3</sup>. Nosotros, dice Bergson, podemos medir el espacio, fragmentarlo, observarlo simultáneamente y utilizarlo para albergar una multiplicidad de cosas distintas y contables. Pero nada de eso ocurre con el tiempo, que sería heterogéneo, sucesivo e indivisible.

Para Bergson, la noción de heterogeneidad tiene que ver con el carácter cualitativo del tiempo. Así como dentro de algo homogéneo podemos distinguir partes iguales (una determinada *cantidad* de partes), el tiempo sería heterogéneo en tanto siempre es distinto. Y decimos que siempre es distinto porque nunca se repite: dos instantes de tiempo no pueden ser iguales, porque incluso aunque nada cambiase en el universo, el instante posterior conservaría la estela del primero. Sería consecuencia del primero. En *La evolución creadora*, Bergson explica esto aludiendo a que si observamos desde el mismo lado y bajo el mismo ángulo un objeto que permanece inmóvil, “la visión que [tenemos] de él difiere de la que [acabamos] de tener, pues se dará el caso de haber envejecido un instante<sup>4</sup>”. Cada instante, en definitiva, es único, cada instante es distinto de los instantes anteriores.

---

<sup>2</sup> En: J. Padilla Moreno (2015): Op. cit., p. 149.

<sup>3</sup> A. Cherniavsky (2006): “La concepción del tiempo de Henri Bergson: el alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad”, *Revista de filosofía y teoría política*, 37, Universidad de Buenos Aires, p. 1.

<sup>4</sup> H. Bergson (1963): *Obras escogidas: La evolución creadora*. Madrid: Aguilar, pp. 430 – 755. [1ª edición (1907): *L'Évolution créatrice*, París: Librairie Félix Alcan], pp. 439 – 440.

Con respecto al carácter sucesivo del tiempo, Bergson argumenta que el tiempo avanza constantemente, como un flujo continuo que no se detiene. Esto contrasta con la simultaneidad del espacio. Mientras es posible observar el espacio en su extensión, captar su amplitud y dividirlo o medirlo; no podemos abstraernos del flujo del tiempo para observarlo *a la vez*, no podemos intervenirlo. No podemos aislar una parte de él para organizarla a nuestro gusto, como sí podemos hacer con el espacio. El tiempo nunca cesa, y si queremos dividirlo en partes y organizar algunas de ellas, no tardaremos en ver que esas supuestas partes pertenecen ya al pasado: son intocables, y que, mientras tratábamos de organizarlas, tampoco hemos podido escapar al flujo del tiempo, que ha seguido su curso.

Estas dos primeras características del tiempo, heterogeneidad y sucesión, nos llevan a la tercera: la indivisibilidad. El tiempo, dice Bergson, en tanto es siempre cualitativamente distinto, y en tanto no puede desplegarse ante nosotros, ha de ser indivisible. Pero, entonces, ¿qué hacemos cuando lo fragmentamos en minutos, en días, en años...? ¿Acaso no estamos dividiendo el tiempo?

Para Bergson, solo el espacio, homogéneo y simultáneo, es susceptible de ser dividido, y lo que hacemos al tratar de fraccionar el tiempo es espacializarlo. Aplicarle los caracteres del espacio. En palabras de Bergson:

“Anunciar que un fenómeno se producirá al término de un tiempo  $t$  es decir que la conciencia anotará desde ahora hasta entonces un número  $t$  de simultaneidades de cierto género. Y sería necesario que los términos «desde ahora hasta entonces» no nos causen ilusión, pues el intervalo de duración no existe más que para nosotros. (...) Fuera de nosotros no se hallaría más que espacio y, por lo tanto, simultaneidades<sup>5</sup>”.

Para Bergson, cuando tratamos de calcular el tiempo que tarda en moverse un objeto, digamos, del punto  $x$  al punto  $y$ , estamos comparando el espacio que hay entre los puntos  $x$  e  $y$  con el espacio que recorre otro objeto que nosotros hemos convenido en elevar a medida estándar, como las agujas de un reloj. Comparamos, en fin, espacios. Como demostración, Bergson añade:

“Lo que prueba bien que el intervalo de duración mismo no cuenta desde el punto de vista de la ciencia es que, si todos los movimientos del universo se produjesen dos o tres veces más deprisa, no habría nada que modificar ni en nuestras fórmulas ni en los

---

<sup>5</sup> H. Bergson (1990): *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme S.A.U. [1ª edición (1927): *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París: Presses Universitaires de France], p. 86.



números que hacemos entrar en ellas. La conciencia tendría una impresión indefinible y en cierto modo cualitativa de ese cambio, pero éste no aparecería fuera de ella, pues seguirían produciéndose en el espacio el mismo número de simultaneidades<sup>6</sup>”.

Es decir, si tanto las agujas del reloj como el objeto que va de x a y aceleraran o se ralentizaran al mismo tiempo, no hallaríamos, en nuestras medidas, cambio alguno; pero sí advertiríamos algo en nuestra conciencia. Una sensación de que el tiempo que verdaderamente ha transcurrido, que el pasado que hemos acumulado, no se corresponde con el que las agujas dicen medir.

Esto tiene que ver con el siguiente punto de la filosofía de Bergson que vamos a tratar: el de la conciencia. Y es que hay cierto paralelismo en las nociones de tiempo y conciencia en Bergson, un paralelismo que, como veremos, está también presente en Proust y en Nabokov. Pero, antes de desarrollar la idea de conciencia en Bergson, hemos de referirnos propiamente a la noción de duración o *durée*.

La *durée* es la idea que utiliza Bergson para referirse al tiempo auténtico, desvinculado del espacio, es decir, heterogéneo, sucesivo e indivisible. En su *Ensayo*, Bergson la define así: “una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos con relación a otros, sin parentesco alguno con el número: sería la heterogeneidad pura<sup>7</sup>”.

En definitiva, la duración sería el tiempo puro, o, dicho de otra manera, el verdadero tiempo no sería más que duración, duración pura.

### **2.3. La conciencia**

La conciencia es otra de las ideas fundamentales de Bergson. En *La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson*, Juan Padilla Moreno expone que Bergson no ofrece una definición de conciencia, sino que da por hecho esa idea. Además, explica que se produce una evolución en su idea de la conciencia, que va pasando de ser una fuente para el conocimiento a algo parecido, identificable, con la vida humana. Se termina por identificar la conciencia con la persona que conoce, o mejor, con la persona

---

<sup>6</sup> H. Bergson (1990): Op. cit., pp. 86 – 87.

<sup>7</sup> H. Bergson (1990): Op. cit., p. 79.

que conoce desde dentro<sup>8</sup>; y encontramos que esta idea de *conciencia / persona que conoce* tiende a identificarse, a su vez, con la idea de duración.

Así, para Padilla, la conciencia en Bergson “es la vivencia interna del transcurso del tiempo<sup>9</sup>”. Para Gemma Muñoz-Alonso López, “Bergson elige dos ámbitos a los que identifica con la realidad de la duración o la duración pura: el yo y el tiempo, y un enemigo común, el espacio<sup>10</sup>”. Y, para Axel Cherniavsky, “el ámbito en el que por excelencia se revela la *durée* es el ámbito del yo<sup>11</sup>”.

En definitiva, en el ser humano, conciencia y duración se identifican. Cabría preguntarse ahora qué sucede con el resto de seres, tanto orgánicos como inorgánicos. Pues bien, para Bergson, cada realidad, viva o inerte, tiene su propio tiempo, tiene su propia duración, en tanto todas las cosas retienen el pasado y son el resultado de lo que han sido. Pero, en el ser humano, ese tiempo no solo se acumula en el cuerpo, sino que deja su huella, además, en la conciencia.

En ese sentido, Bergson da a la conciencia las mismas características que al tiempo, a saber, heterogeneidad, sucesión e indivisibilidad. La heterogeneidad viene dada porque nuestra conciencia siempre es distinta, en tanto está formada por una acumulación de pasado siempre distinta. Dicho de otra manera, nosotros siempre somos distintos, somos únicos en cada instante de nuestra vida. Por otro lado, la conciencia es sucesiva porque está en constante flujo, es decir, porque no podemos abstraernos de ella y observarla simultáneamente, dado que siempre hay continuidad hacia algo nuevo. No podemos detenerla para observarla. Y la conciencia es, en fin, indivisible, porque no podemos encontrar en ella partes ni secciones. Con esto último llegamos a uno de los puntos más interesantes de la filosofía de Bergson: para él, la conciencia es una unidad absolutamente compenetrada, no hay en ella nada distinguible ni graduable.

Así, para el filósofo francés, la conciencia siempre es distinta, pero toda ella forma una unidad que no es susceptible de ser dividida. Esto último puede parecer chocante, pues habitualmente diferenciamos sentimientos dentro de la conciencia (el cansancio, la

---

<sup>8</sup> J. Padilla Moreno (2003): “La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson”, *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 36, pp. 110 – 111.

<sup>9</sup> J. Padilla Moreno (2003): Op. cit., p. 111.

<sup>10</sup> G. Muñoz-Alonso López (1996): “El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto”, *Revista General de Información y Documentación*, Vol 6-1, Servicio Publicaciones U.C.M., p. 296.

<sup>11</sup> A. Cherniavsky: Op. cit., p. 3.

tristeza, el amor...) y, además, atribuimos a esos sentimientos diferentes grados. ¿Cómo explica Bergson que separemos elementos en nuestra conciencia y que les demos diferentes intensidades?

Antes de nada, Bergson aclara que los estímulos que percibimos del exterior nos provocan sensaciones. Esos estímulos están en el espacio y, en ocasiones, pueden ser medidos. Por ejemplo, un objeto que nos presiona una parte del cuerpo puede medirse sin dificultad, puede contarse, está ubicado en el espacio. Pero nuestra respuesta a tal estímulo, argumenta Bergson, no puede medirse, y esto se debe a dos motivos: a que está inmersa en nuestra duración, y por lo tanto siempre es única, tiene tras de sí una acumulación de pasado que varía constantemente; y a que esa sensación de presión se produce confundida con el conjunto de nuestra conciencia. No podemos separarla del miedo, de la alegría, del deseo o de la desesperación que formen parte de nuestra conciencia y del momento en el que estemos. Podemos tener la impresión de que esa sensación de presión es única y distinguible de todo lo demás, pero, dice Bergson, de nuevo estamos espacializando lo que es duración, de nuevo estamos viendo como homogéneo, simultáneo y divisible lo que es único y está en continuo cambio, lo que es puro devenir cualitativo. Para Bergson, nuestras sensaciones forman nuestra conciencia, son una parte inseparable de esta y están en continuo flujo. La sensación de presión (no el estímulo en sí) se verá matizada por nuestra costumbre y por nuestra situación en ese momento. Por ejemplo, la sensación que tiene quien porta un objeto pesado al hombro es distinta de la que tiene quien, desprevenido, recibe un golpe inesperado, aunque el estímulo sea idéntico. Todas estas sensaciones, para Bergson, son cualitativas (no cuantitativas) y son sucesivas. Escapan a la medición.

En conclusión, estamos ante un paralelismo entre la idea de duración y la idea de conciencia. Un paralelismo que pone de relieve la importancia de la vivencia en la duración, concebida como un tiempo vivido. Y dado que, para Bergson, no podemos medir el tiempo o la conciencia como hacemos con el espacio, la manera de aproximarnos a ambas nociones ha de ser por otra vía, que Bergson encuentra en la intuición.

#### **2.4. La intuición**

Bergson es conocido por ser filósofo de la intuición. Para él, existen tres métodos de conocimiento: la inteligencia, el instinto y la intuición. En una época eminentemente

positivista, elevar el instinto y la intuición a métodos de conocimiento denota, cuanto menos, cierto valor.

Comencemos por las nociones de inteligencia e instinto. Para resolver las dificultades que impone la vida, Bergson encuentra dos respuestas posibles. Una de ellas es el instinto, que sería la respuesta biológica, la que lleva a cabo nuestro cuerpo al margen de nuestra conciencia. Un ejemplo lo encontramos en la creación de los órganos. Y la otra respuesta sería la inteligencia, que sí es consciente, y que nos conduce, por ejemplo, a la elaboración de una herramienta.

Establecida esta diferencia, Bergson argumenta que la inteligencia se encuentra más cómoda utilizando un lenguaje abstracto e inmóvil, como puede ser el lenguaje de la geometría. Le es más fácil trabajar –por ejemplo, fabricar una herramienta– si puede abstraerse de la realidad cambiante y operar con elementos fijos, es decir, tratar a las cosas como si fueran estáticas.

Esto permite un notable desarrollo de la ciencia y de la técnica, pero tiene un problema, y es que elimina del esquema el constante flujo del tiempo y el devenir de la conciencia. Tiende a reducir el tiempo a espacio, lo vivo a inerte. Y esto le impide alcanzar determinadas realidades estrechamente vinculadas con el ámbito vivencial, como es el mundo de lo espiritual, de lo filosófico o de lo artístico.

Y es aquí donde entra en juego la intuición. Para Bergson, la inteligencia permite que conozcamos las cosas desde fuera. Pero, para aprehenderlas verdaderamente, para conocerlas desde dentro, requerimos de la intuición, que se definiría como “esa simpatía mediante la cual uno se inserta en la interioridad de un objeto para coincidir con *lo que este tiene de único*<sup>12</sup>”.

Es importante aclarar que Bergson no quita méritos a la ciencia ni a la inteligencia pura, sino que pone de manifiesto que no deben descuidarse otras realidades como la filosofía o la estética, que son también parte de la naturaleza humana, y que son accesibles por la intuición antes que por la inteligencia o el instinto.

---

<sup>12</sup> M. Ruiza, T. Fernández. y E. Tamaro. (2004): “Biografía de Henri Bergson”, en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bergson.htm> . [Consultado el 2 de marzo de 2020].

La intuición es así una suerte de síntesis entre inteligencia e instinto, en tanto es instinto pero “desinteresado, consciente de sí mismo, capaz de reflexionar sobre su objeto y de ampliarlo indefinidamente<sup>13</sup>”.

Y la intuición, *el instinto consciente*, nos lleva a realidades que no pueden alcanzarse por el método científico. Es el ámbito, por ejemplo, de la poesía: navegar por los estratos más profundos de la realidad, en los que, naturalmente, es fundamental la vivencia humana.

Por otro lado, un último aspecto de la intuición que debemos valorar es su relación con la idea de imagen. Bergson argumenta que la realidad se nos muestra en forma de imágenes, que lo que percibimos del mundo son imágenes –que no son solo visuales, sino que abarcan sonidos, olores, etcétera–. En ese sentido, la ventaja de las imágenes es que están a medio camino entre el idealismo y el realismo, porque, tal y como dice Bergson en *Materia y memoria*, son “más de lo que el idealista llama una representación pero menos de lo que el idealista llama una cosa<sup>14</sup>”.

A través de las imágenes, el ser humano entraría en contacto con la realidad y acumularía el recuerdo de ese contacto en la memoria. Esto está relacionado con lo anterior porque, tal y como hemos dicho, Bergson considera que algunas partes de la existencia no pueden ser alcanzadas por la vía de la inteligencia pura, sino que precisan de la intuición. Y el hecho de que percibamos el mundo en imágenes supone que la realidad no puede ser reducida a palabras y a fórmulas, a conceptos, en definitiva, inmóviles; porque esos conceptos dejarán de lado una parte de lo que hemos percibido y de lo que queremos expresar.

Por eso, el lenguaje no alcanza a expresar el contenido completo de la realidad, y aunque es un medio óptimo para la inteligencia y el ámbito científico, resulta particularmente difícil reducir las imágenes que nos transmite la conciencia a las palabras. “El artista, como el filósofo, se expresa no tanto mediante el lenguaje, cuanto a pesar del lenguaje<sup>15</sup>”.

La filosofía y el arte, que revelan el contenido de nuestra conciencia, lo que *intuimos*, son para Bergson ámbitos en los que las palabras no expresan bien nuestras sensaciones,

---

<sup>13</sup> H. Bergson (1963): Op. cit., p. 591.

<sup>14</sup> H. Bergson (2006): *Materia y memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus. [1ª edición (1896): *Matière et mémoire*, París: Presses Universitaires de France], p. 28.

<sup>15</sup> M. Ruiza, T. Fernández. y E. Tamaro: Op. cit.: “Biografía de Henri Bergson”.

pero no por ello dejan de ser partes de la realidad. De hecho, para Michael Glynn, el arte, para Bergson, “podría permitirnos el acceso a la realidad<sup>16</sup>”, a algunas partes de la realidad que “permanecen misteriosas, ocultas para la ciencia<sup>17</sup>”.

Recapitulando, para Bergson, la inteligencia y la intuición pueden y deben convivir. Esta última ayudará a vislumbrar aspectos de la naturaleza humana que no pueden ser abordados desde la ciencia, pero que no por ello son menos reales o menos humanos, pues tanta realidad hay en el hombre que fabrica una herramienta como en el hombre que contempla las estrellas. La curiosidad ancestral y el impulso estético escapan a la pura razón, pero no por ello dejan de ser parte de la condición humana.

### **3. Recepción y controversias de la filosofía de Henri Bergson**

Bergson mantuvo relaciones de correspondencia, diálogo intelectual o sonoras polémicas con distintos filósofos y científicos. Entre ellos, destacan William James (1841 – 1910), Edmund Husserl (1859 – 1938), Gaston Bachelard (1884 – 1972) y Albert Einstein (1879 – 1955), que son quizás los más ilustrativos de los debates que sugirió y en los que participó Bergson. A continuación, los analizaremos uno a uno en su relación con el filósofo francés.

#### **3.1. William James**

William James se considera uno de los padres de la psicología experimental. En sus *Principios de Psicología* (1890), identificó el pensamiento con la conciencia personal y destacó su carácter de corriente, de continua progresión. De hecho, más preciso sería decir que identificó la corriente del pensamiento con la corriente de la conciencia: ambas son continuas y ambas están, además, en continuo cambio.

Más adelante, sin embargo, James propondrá renunciar al concepto de conciencia, que encontraba problemático, y sustituirlo por el concepto de pura experiencia. Con este cambio, lo que señalaba era que, para él, las conexiones que se producen en el ámbito de la conciencia “no son algo sobrevenido ni añadido con posterioridad a la experiencia

---

<sup>16</sup> M. Glynn (2007): *Vladimir Nabokov. Bergsonian and Russian Formalist in His Novels*. Londres: Palgrave Macmillan, p. 54.

<sup>17</sup> M. Glynn: Op. cit., p. 62.

inmediata (...), sino algo dado en la misma experiencia cuando se apartan de ella los prejuicios<sup>18</sup>”.

Al margen de si se añade algo a la experiencia inmediata o si nos limitamos a acumularla tal y como es, lo interesante aquí es comparar esta idea de corriente del pensamiento con la *durée* de Bergson. En la *Evolución de la idea de la conciencia en la filosofía de Bergson*, Padilla sostiene que ambas nociones están emparentadas<sup>19</sup>. Las dos son continuo devenir, y las dos conservan, tras de sí, todo su pasado. James afirma que la corriente de conciencia actúa partiendo de todos los pensamientos pasados, “heredados” en el presente; y Bergson, por su parte, considera que somos acumulación de pasado, que “nuestros recuerdos forman una cadena [y] que nuestro carácter, presente siempre en todas nuestras decisiones, es la síntesis actual de todos nuestros estados pasados<sup>20</sup>”. Para ambos filósofos, en definitiva, acumulamos experiencia y somos el resultado de esa acumulación: el presente de una corriente que va dejando tras de sí, continuamente, su pasado.

### 3.2. Edmund Husserl

Otro de los filósofos con quien Bergson tiene similitudes es Edmund Husserl. El nombre de Husserl está ligado a la fenomenología, un movimiento filosófico de enorme importancia en el siglo XX. Aunque el concepto ya existía —ahí está la *Fenomenología del espíritu* (1807) de Hegel, ejemplo—, es Husserl quien le otorga un método claro y riguroso.

El objetivo de la fenomenología es volver a las cosas mismas, “describir la realidad tal como se da antes de aventurarse a explicarla o interpretarla<sup>21</sup>”. Husserl considera que el punto de partida para enfrentarse directamente con la realidad ha de ser la conciencia, gracias a la cual conocemos y estudiamos las cosas. Sin embargo, dice Husserl, en la conciencia la realidad se nos muestra en forma de fenómenos. Nosotros tenemos certeza de esos fenómenos, pero no de la existencia de la realidad. Husserl aboga por dejar al margen del debate la existencia de las cosas, y por estudiar las cosas en tanto son objeto de nuestra vivencia.

---

<sup>18</sup> J. Padilla Moreno (2018): *Historia del pensamiento contemporáneo*. Madrid: Ediciones CEF, Udima, p. 145.

<sup>19</sup> J. Padilla Moreno (2003): Op. cit., p. 106.

<sup>20</sup> H. Bergson (2006): Op. cit., pp. 167 – 168.

<sup>21</sup> <sup>21</sup> J. Padilla Moreno (2018): Op. cit., pp. 172 – 173.

Una vez hecho esto, propone acceder a la esencia de los fenómenos a través del método de las variaciones, que consiste en, dada una cosa, pensar cosas parecidas y quedarse con lo que la primera tiene de única. Así, dice Husserl, podemos acceder a las esencias de las cosas, o mejor, de las cosas tal y como las percibimos, de los fenómenos.

Pues bien, para M<sup>a</sup> Luz Pintos, podemos encontrar similitudes entre la fenomenología de Husserl y el pensamiento de Bergson. Recordemos que la intuición es, para Bergson, una vía de conocimiento que nos permite llegar a algunos estratos de la realidad a los que no podemos llegar por la vía de la inteligencia. Para Pintos:

“Con esta *intuición* Bergson podría suscribir perfectamente la famosa máxima fenomenológica “¡a las cosas mismas!”, porque esto es precisamente el objeto de la *simpatía*. Con ella se *entra* –se intenta, mejor– en la cosa<sup>22</sup>”.

Siguiendo a la misma autora, otra de las características que comparten la fenomenología de Husserl y la intuición bergsoniana es la manera de acceder a las esencias. Si, para Husserl, debemos ir por sucesivas aproximaciones, como un círculo que va estrechándose en torno a un objeto, para Bergson:

“El mejor método intuitivo para llegar a penetrar en la cosa es poder sugerir muchas y variadas metáforas o imágenes (...) que le sean análogas a esa cosa. (...) [Estas] dirigen intuitivamente a la conciencia hasta el punto preciso donde haya alguna intuición que aprehender<sup>23</sup>”.

Los dos, en consecuencia, defienden una aproximación paulatina a las esencias de lo que percibimos. Y otro punto de aproximación entre ambos autores sería la relación que trazan entre la duración y la conciencia. En palabras de Pintos:

“Si para Husserl (...) la “retención” consiste en que el instante presente conserva en sí el instante que acaba de deslizarse al pasado, y ese instante a los precedentes, Bergson afirma que *queremos y actuamos con todo nuestro pasado entero*. Si para la Fenomenología, pues, “retenemos” el pasado, la *memoria* bergsoniana es el mismo devenir espiritual que espontáneamente lo conserva todo en sí mismo<sup>24</sup>”.

---

<sup>22</sup> M<sup>a</sup> L. Pintos Peñaranda (1983): “Afinidades entre Husserl y Bergson”, *Ágora: Papeles de filosofía*, n<sup>o</sup> 3, p. 222.

<sup>23</sup> M<sup>a</sup> L. Pintos Peñaranda: Op. cit., p. 223.

<sup>24</sup> M<sup>a</sup> L. Pintos Peñaranda: Op. cit., p. 223.



Sin embargo, existen dos diferencias importantes entre ambos autores. La primera es la relativa a la forma en la que la realidad se muestra a la conciencia: para Husserl lo hace a través de fenómenos, pero, para Bergson, lo hace a través de imágenes. Y la segunda se refiere al tiempo, y es que, para Husserl, es un fenómeno más, y podríamos acceder a su esencia si reducimos sus notas características hasta quedarnos con lo que tiene de único, como sucede con cualquier otro fenómeno; pero, para Bergson, el tiempo no es una imagen más, sino que es la corriente en la que tienen lugar las imágenes que percibimos.

En conclusión, Bergson y Husserl coinciden en su aproximación a la realidad desde el punto de vista de la vivencia personal, pero no coinciden en la forma en la que se nos presenta esa realidad ni en el papel que desempeña el tiempo.

En cambio, uno de los filósofos que coinciden con Bergson en que la realidad se nos muestra en forma de imágenes es Gaston Bachelard, aunque tiene divergencias con Bergson sobre la noción de imagen y, de nuevo, sobre la naturaleza del tiempo.

### **3.3. Gaston Bachelard**

Gaston Bachelard, como Bergson, reivindica la parte espiritual y artística del hombre, considera la intuición –él dice imaginación– una vía para acceder a realidades cuya esencia puede ser aprehendida por el ser humano y cree, en fin, que imaginación e inteligencia deben trabajar unidas, complementándose. Tal y como dicen Ruiza, Fernández y Tamaro al trazar su biografía, para Bachelard:

“El hombre se ve arrastrado instintivamente a la naturalización no científica, que se refleja en la actividad de la imaginación, la fantasía y el sueño, o en la actividad poética. Ciencia e imaginación son caminos igualmente válidos, e incluso complementarios, y representan dos modos para elevarse por encima de la confusa cotidianeidad de lo concreto<sup>25</sup>”.

Esto recuerda enormemente a Bergson que, como ya hemos dicho, considera que inteligencia e intuición deben colaborar para ampliar el ámbito del conocimiento.

---

<sup>25</sup> M. Ruiza, T. Fernández y E. Tamaro (2004): “Biografía de Gastón Bachelard”, en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bachelard.htm>. [Consultado el 5 de marzo de 2020].

Por otro lado, los dos filósofos consideran que la realidad se nos muestra en forma de imágenes. Sin embargo, a este respecto, existen diferencias entre ellos: “Mientras Bachelard identifica a la intuición con la imagen poética, Bergson concebirá a la imagen como un mero medio de llegar a la intuición filosófica, entendida como coincidencia o simpatía<sup>26</sup>”. Es decir, Bachelard identifica directamente la intuición con la imagen, mientras Bergson ve en la imagen el medio por el que se expresa la intuición.

Pero, más allá de esta diferencia conceptual, existen otras tres divergencias entre ambos filósofos. Tal y como dice Martínez Lozornio:

“Mientras que para Bergson la intuición es la consciencia que se extiende hasta lo inconsciente, en Bachelard será el inconsciente el que irrumpe en la consciencia haciendo que lo primitivo se convierta en novedad. Las imágenes *princeps*, es decir, los arquetipos arraigados en el inconsciente de cada individuo, dan el sentido poético a la imagen enraizada en la imaginación creadora<sup>27</sup>”.

Es decir, para Bergson, desde lo consciente podemos llegar a lo inconsciente, de hecho, para él, la intuición es una vía de conocimiento que requiere siempre un esfuerzo o tensión, un impulso que parte de lo consciente y que se esfuerza por penetrar en lo inconsciente. En cambio, para Bachelard, sucede al contrario: lo inconsciente brota en nuestra conciencia, haciendo que abandonemos lo estrictamente racional para entrar en el ámbito de la imaginación, de lo onírico o de lo artístico.

La segunda diferencia tiene que ver con la intuición. Bergson argumenta que, a través de ella, podemos acceder a realidades como la filosofía, el mundo espiritual o el arte. Bachelard, en cambio, se centra en este último aspecto, y para él el fruto de la imaginación está ligado al mundo de la estética.

Y la última diferencia, acaso la más significativa, tiene que ver con el sentido del tiempo. Recordemos que Bergson considera que la duración es heterogénea, sucesiva e indivisible. Bachelard, en cambio, admite la existencia de instantes. Los instantes tienen principio y fin; son, en definitiva, fracciones de tiempo. Y es que para Bachelard eso son, precisamente, las imágenes: fracciones de duración, *instantes*. En *Fragmentos a una poética del fuego* (editado póstumamente en 1988), afirma: “La imagen poética es

---

<sup>26</sup> J. de D. Martínez Lozornio (2016): “Tiempo e imagen en Gastón Bachelard y Henri Bergson”, *Valenciana* vol. 9, nº 17, Universidad de Guanajuato, p. 141.

<sup>27</sup> J. de D. Martínez Lozornio: Op. cit., p. 150.

en verdad un instante de la palabra, instante que uno capta mal si pretende situarlo en la indestructible continuidad de una consciencia bergsoniana<sup>28</sup>”. Es decir, mientras para Bergson la imagen es una representación situada en el corriente de la duración, para Bachelard la imagen sobresale del curso del tiempo y aparece ante nosotros en un instante concreto.

En fin, más allá de las diferencias, ambos autores franceses admiten la existencia de un ámbito de la realidad ajeno a lo puramente racional, y consideran que puede accederse a él a través de la intuición o la imaginación. Y esta manera de pensar que no le concede el monopolio de la verdad a la inteligencia pura, que se detiene ante realidades como la estética, es precisamente lo que late tras el agrio enfrentamiento de Bergson con Albert Einstein.

### **3.4. Albert Einstein**

¿Puede un científico como Einstein admitir que la vivencia tenga algo que decir a la hora de determinar una realidad objetiva? La física es racional, certera. A través del método científico, trata de descubrir la realidad de la naturaleza. Una realidad, recuerda Einstein, que estaría ahí sin nosotros: “Hay acontecimientos objetivos, independientes de los individuos<sup>29</sup>”.

Es fácil ver la enorme distancia que hay entre el racionalismo de Einstein y la vía de la intuición de Bergson. Estamos ante enfoques de la realidad opuestos, acaso irreconciliables. Pero, antes de abordar la relación entre Einstein y Bergson, conviene explicar brevemente uno de los puntos de la teoría de la relatividad de Einstein. Para el físico alemán, la medida del tiempo depende de la velocidad a la que vaya cada persona; hay, en ese sentido, infinitos tiempos. El tiempo –y el espacio– viajan con cada individuo, en tanto dependen del movimiento del individuo. En la Tierra, sin embargo, no notamos ninguna variación, y en consecuencia tendemos a creer que el curso del tiempo es inalterable.

Remontémonos ahora al 6 de abril de 1922 en París. Einstein daba una conferencia a la que Bergson asistió como oyente. El filósofo francés le felicitó por su teoría de la

---

<sup>28</sup> G. Bachelard (1992): *Fragmentos a una poética del fuego*, Buenos Aires: Paidós. [1ª edición (1988): *Fragments d'une Poétique du Feu*, París: PUF], p. 39.

<sup>29</sup> J. Canales (2015): “Einstein contra Bergson”, *Letras libres*. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/einstein-contra-bergson> [Consultado el 15 de abril de 2020].

relatividad (cuya exactitud matemática nunca puso en duda), pero criticó su noción del tiempo. En particular, criticó que, según la teoría de la relatividad, “un hombre que viajara a una estrella lejana a gran velocidad y volviera a igual velocidad a la Tierra encontraría que mientras él había envejecido un año, por ejemplo, el resto de los habitantes de la Tierra habían envejecido diez<sup>30</sup>”.

El argumento de Bergson era que, al margen de la velocidad a la que vayan las agujas del reloj en la nave espacial que se mueve a gran velocidad, la percepción del tiempo que tienen el astronauta que se mueve velozmente por el espacio y el hombre que está en la Tierra sería la misma, porque experimentamos el tiempo como una vivencia, sentimos el presente y lo acumulamos en nuestra conciencia a medida que se transforma en pasado, y eso, dice Bergson, no ha de cambiar por muy rápido que nos desplacemos por el espacio.

Es en ese sentido en el que hay que entender la identificación del tiempo con la conciencia. El tiempo es el tiempo vivido, el tiempo percibido. Por eso, dice Bergson, no puede decirse que el tiempo *varíe* según la velocidad.

Volvamos a París. En su réplica a Einstein, Bergson “habló casi media hora. El físico respondió en menos de un minuto con una frase devastadora: *Il n’y a donc pas un temps des philosophes*<sup>31</sup>”. No existe el tiempo de los filósofos. Tajante frase de Einstein cuyas implicaciones eran notorias: era la física, y no la filosofía, la que debía ocuparse de cuestiones como el tiempo.

Sin embargo, la crítica de Bergson a Einstein fue tan sonada que, cuando el físico alemán recibió el Premio Nobel en 1921, no se lo dieron por su teoría de la relatividad, sino por el descubrimiento de la ley del efecto fotoeléctrico. “El presidente del Comité Nobel, Svante Arrhenius, explicó que, aunque *la mayoría de las discusiones giran en torno a su teoría de la relatividad (...), no es un secreto que el famoso filósofo Bergson ha desafiado esa teoría*<sup>32</sup>”.

Sin embargo, aunque Bergson continuó su réplica en *Duración y simultaneidad* (1922), no tardaría en verse obligado a abandonar el debate “reconociendo que le faltaban los

---

<sup>30</sup> J. Padilla Moreno (2015): Op. cit., p. 107.

<sup>31</sup> J. Canales: Op. cit.

<sup>32</sup> En: J. Canales: Op. cit.

conocimientos matemáticos necesarios para seguir con el detalle requerido en el desarrollo de la discusión<sup>33</sup>”. Las ideas de Einstein no tardaron en popularizarse. En palabras de Jimena Canales:

“En los años que siguieron, Bergson sería percibido como el perdedor del debate. La noción del científico sobre el tiempo llegó a dominar la mayoría de las discusiones más doctas sobre el tema. No solo la filosofía de Bergson, sino muchos otros enfoques artísticos y literarios serían relegados a una posición secundaria y casi auxiliar. (...) Se extendió entre los científicos la acusación de que los intelectuales ya no tenían la capacitación necesaria para contribuir a las revoluciones científicas, cada vez más complejas<sup>34</sup>”.

En cualquier caso, a día de hoy son muchos los intelectuales, entre ellos la propia Canales, que mantienen que el debate sigue abierto. Al fin y al cabo, seguimos sin saber si el tiempo percibido por alguien que viaja a la velocidad de la luz difiere del tiempo percibido en la Tierra. Por lo demás, la influencia de Bergson sigue siendo notoria, tanto en la filosofía como en la literatura. Es este último ámbito el que abordaremos a continuación.

#### **4. La influencia de Bergson en la literatura. Marcel Proust**

Hasta ahora, hemos analizado algunos aspectos de la obra filosófica de Bergson y su repercusión en el panorama intelectual de la época. Como ya hemos dicho, analizaremos ahora su influencia en la literatura. Numerosos autores, como Marcel Proust (1871 – 1922) con *En busca del tiempo perdido*, Thomas Mann (1875 – 1955) con *La montaña mágica* o James Joyce (1882 – 1941) con el *Ulises* estuvieron influidos de una u otra manera por Bergson. Por la economía de este trabajo, nos detendremos solo en Marcel Proust, quien quizás sea el que más ha recogido los ecos del filósofo francés. Así, podremos virar después a la literatura de Vladimir Nabokov (1899 – 1977), en la cual, creemos, también hay un importante influjo de Bergson. Empecemos por Proust.

Marcel Proust revolucionó la narrativa con *En busca del tiempo perdido* (1913 – 1927). Se trata de una inmensa novela dividida en siete volúmenes, algunos de los cuales se publicaron póstumamente. La novela está basada, en buena medida, en las vivencias de

---

<sup>33</sup> J. Padilla Moreno (2015): Op. cit., p. 110.

<sup>34</sup> J. Canales: Op. cit.

Proust, y recoge algunos detalles de su biografía, como sus recuerdos de infancia jugando en los Campos Elíseos. La obra refleja la sociedad francesa de finales del siglo XIX y principios del XX, y abarca numerosas temas, tales como:

“la amistad, el amor y los celos, la homosexualidad (en ambos sexos) y el antisemitismo con el caso Dreyfus. A todo ello hay que añadir tres aspectos fundamentales, vinculados entre sí: la realidad, el tiempo y la memoria: de ellos habla en la novela, ellos sustentan la novela y en ellos radica parte de la grandeza de Proust y de la novela<sup>35</sup>”.

*En busca del tiempo perdido* recoge el anhelo del pasado y la posibilidad de revivirlo en el presente a través de la memoria. Al recuperar el pasado, entraríamos en contacto con el tiempo en estado puro, experimentando un sentimiento de realidad absoluta.

La influencia de Bergson, en nuestra opinión, se da especialmente en dos ámbitos: la vinculación de la duración con la conciencia y los dos tipos de memoria.

#### **4.1. El tiempo y la conciencia**

Como ya hemos dicho, la *durée* de Bergson es de carácter esencialmente vivencial. En la misma línea, Proust relaciona el recuerdo del tiempo pasado (es decir, una vivencia personal) con el tiempo en estado puro, con la realidad. En palabras de Margarita Garbisu Buesa:

“El objetivo de Proust con su literatura es capturar la realidad, concebida esta como la recuperación del tiempo pasado y su recreación en el momento presente, logrando de este modo atrapar un poco de tiempo en estado puro; esta es la realidad para Proust<sup>36</sup>”.

Es decir, para Proust, es a través de una vivencia como podemos acceder a la esencia del tiempo. En ese sentido, la compenetración entre duración y conciencia alcanza tal grado que Paul Ricoeur invierte los términos, y torna el tiempo en un instrumento para conocer nuestra conciencia: “[Proust] subordina la cuestión del tiempo a otra cuestión más importante: la de la identidad perdida y recobrada<sup>37</sup>”.

Aquí hay, en nuestra opinión, un importante punto en común con Bergson: para este último, podemos conocer la esencia del tiempo a través de nuestra vivencia del mismo,

---

<sup>35</sup> M. Garbisu Buesa (2018): *Literatura y creación literaria*. Madrid: Ediciones CEF, Udimá, p. 207.

<sup>36</sup> M. Garbisu Buesa: Op. cit., p. 225.

<sup>37</sup> P. Ricoeur (1995): *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Ciudad de México: Siglo XXI editores. [1ª edición (1984): *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de la fiction*, París: Éditions du seuil], p. 586.

y, para Proust, al retrotraer el pasado al presente experimentamos el tiempo en estado puro, y aun más, la realidad absoluta. En ambos autores, en definitiva, se ve en la conciencia una vía para aprehender el tiempo.

Y aún podemos ir más allá. En las recuperaciones del pasado de Proust, Paul Ricoeur ve “la supresión de la división entre el espíritu y el mundo material, su reconciliación dentro del arte<sup>38</sup>”. El sentimiento de realidad que experimentaríamos al recrear el pasado en el presente sería tan fuerte que permitiría el surgimiento del arte. Así, el arte sería síntesis entre la vivencia (subjetiva) y la realidad (objetiva), algo similar a lo que dice Bergson respecto a la filosofía y al mismo arte, que no solamente pueden basarse en la realidad que estudia la inteligencia, sino que requieren de lo vivencial, de lo *intuitivo*.

#### **4.2. Los dos tipos de memoria**

Otra de las huellas de Bergson en Proust estaría, a nuestro modo de ver, en que ambos distinguen dos tipos de memoria.

Para Bergson, en efecto, debemos diferenciar la memoria motora de la memoria pura. La primera es útil, es la que utilizamos para desenvolvernos en la vida cotidiana. Es la memoria, por ejemplo, con la que retenemos y utilizamos el lenguaje, que primero aprendemos y después, una vez lo hemos interiorizado, utilizamos sin esforzarnos por recordar sus reglas. Con esa memoria adquirimos hábitos de respuesta o de acción que nos permiten vivir con mayor facilidad. De ahí su utilidad. Por otro lado, esta memoria no requiere que representemos una imagen del concepto que utilizamos. Además, es una memoria que remite al futuro, en el sentido de que la utilizamos para acciones prácticas y con consecuencias, no para el recuerdo o la introspección; y es una memoria, en fin, que reconoce lo general, que alude a lugares comunes en los que nos reconocemos con nuestros semejantes. Es la memoria que nos da las pautas para relacionarnos con los demás, para vivir en sociedad<sup>39</sup>.

La memoria pura, en cambio, “remite enteramente al pasado y es en principio inútil. Por eso se desecha y se pierde en el inconsciente, para no reaparecer sino en estados de ensoñación<sup>40</sup>”. La memoria pura, a diferencia de la motora, no requiere un esfuerzo de

---

<sup>38</sup> P. Ricoeur: Op. cit., p. 585.

<sup>39</sup> J. Padilla Moreno (2015): Op. cit., p. 61.

<sup>40</sup> J. Padilla Moreno (2015): Op. cit., p. 62.

memorización, porque se refiere a sensaciones o situaciones que asimilamos inconscientemente. Experiencias vividas que quedan en nosotros y que reaparecen a lo largo de nuestra vida, retrotrayéndonos de pronto a un pasado que vislumbramos a la perfección o dejando en nosotros una desconcertante sensación de *déjà vu*. Es una memoria, además, representativa, en el sentido de que no se manifiesta en nosotros a través de palabras o conceptos claros, sino a través de imágenes, acaso rodeadas de bruma. Recordamos sensaciones, impresiones de nuestro pasado. Y, por otro lado, es una memoria que no nos remite a ningún lugar común, sino que profundiza en nuestro pasado individual. Es por eso por lo que no tiene –en principio– utilidad.

Por su parte, Proust también distingue dos tipos de memoria, a las que llama memoria voluntaria y memoria involuntaria. La primera es la que utilizamos conscientemente. Es voluntaria en el sentido de que acudimos a ella cuando la necesitamos, cuando queremos recordar un nombre, una fecha o un hábito de acción. Sin embargo, dice Proust, con esa memoria no podemos recordar el pasado en su plenitud.

La memoria involuntaria, en cambio, es aquella que aparece sin que nosotros la busquemos, aquella que surge por una sensación y nos muestra recuerdos que, por la vía de la memoria voluntaria, permanecerían ocultos. La involuntaria es la memoria que se despierta por un olor que nos retrotrae a la infancia, por un sonido que nos hace rememorar un tiempo que creíamos olvidado. *En busca del tiempo perdido*, desde el mismo título, está basado en el uso de esta memoria. A través de ella, el protagonista retrotrae el pasado al presente, sumiéndose así, como hemos dicho, en un estado de realidad absoluta, de concordancia con el tiempo en estado puro<sup>41</sup>.

En nuestra opinión, hay una clara semejanza entre la memoria motora de Bergson y la involuntaria de Proust; así como entre la pura de Bergson y la voluntaria de Proust. Las primeras están a nuestra disposición y permiten el desarrollo del conocimiento, mientras las segundas no tienen utilidad práctica pero pueden conducirnos, a través de sensaciones o imágenes, a la metafísica, al arte o –como diría Ricoeur– a nuestra propia identidad.

## **5. La influencia de Bergson en la literatura. Vladimir Nabokov**

Analizado Proust, nos movemos ahora a Nabokov. La influencia de Bergson en su narrativa ha sido estudiada por numerosos profesores y autores del mundo anglosajón.

---

<sup>41</sup> M. Garbisu Buesa: Op. cit., pp. 208 – 211.



Abordaremos este tema que –que sepamos– aún no ha sido tratado con profundidad en lengua española, de la mano de tales autores, como Michael Glynn, Laci Mattison o John Burt Foster; así como de otros que han estudiado la literatura de Nabokov, como Natalie Reitano o Will Norman.

Pero, antes de analizar la influencia de Bergson en Nabokov, debemos situar al autor ruso-estadounidense en su contexto histórico y hacer un recorrido por su vida, una vida marcada por el exilio.

### **5.1. Vladimir Nabokov: contexto histórico y biografía**

Vladimir Nabokov (San Petersburgo, 1899 – Montreux, Suiza, 1977) nació en una familia aristocrática, acomodada y de mentalidad liberal de la Rusia zarista. Recibió una excelente educación y, desde muy pequeño, aprendió a leer y escribir en ruso, inglés y francés. Con el estallido de la Revolución bolchevique, Nabokov y su familia se vieron obligados a abandonar Rusia. Tras pasar por Crimea, donde su padre fue ministro de justicia del gobierno regional, contrario a los bolcheviques, Nabokov fue a Cambridge, en cuya universidad estudió zoología, lenguas eslavas y lenguas romances. Según cuenta en su autobiografía *Habla, memoria*, en Cambridge mantuvo numerosas discusiones políticas con sus compañeros, los cuales veían con buenos ojos la Revolución rusa y la figura de Lenin<sup>42</sup>.

Cuando Crimea cayó en manos de los bolcheviques, la familia de Nabokov huyó a Berlín, ciudad a la que también iría Vladimir Nabokov en 1922, cuando terminase sus estudios en Cambridge. Ese mismo año, en Berlín, un monárquico ruso asesinó al padre de la familia, que murió defendiendo a Pavel Milyukov, líder del Partido Constitucional Demócrata. Todos ellos estaban exiliados.

En 1925 Vladimir Nabokov se casó con Vera Yevséivna (San Petersburgo, 1902 – Vevey, Suiza, 1991), una mujer rusa de religión judía, también exiliada en la capital alemana. En 1927, Nabokov publicó su primera novela, *Mashenka*, ambientada en Berlín y protagonizada por inmigrantes rusos. De hecho, el ruso fuera de Rusia será un personaje muy recurrente en su narrativa. Por lo demás, *Mashenka*, al igual que todas sus novelas hasta *La dádiva* (1938), estaba escrita en ruso. Eran libros publicados por editoriales de Europa Occidental dedicadas a la literatura rusa, y el público lector estaba

---

<sup>42</sup> V. Nabokov (abril, 1986): *Habla, memoria*, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1966): *Speak, Memory*, Nueva York: G.B. Putnam's Sons], pp. 312 – 313.

compuesto, fundamentalmente, por expatriados. Hay que tener en cuenta que, en los años posteriores a la Revolución bolchevique, solamente la ciudad de Berlín contaba con 200.000 exiliados rusos<sup>43</sup>. Años más tarde, cuando Nabokov adquiriese fama internacional, se traducirían muchas de estas novelas a otras lenguas europeas.

En Berlín, Nabokov sobrevivió gracias a los más diversos trabajos, como profesor de idiomas, profesor de tenis o figurante extra en películas. También Berlín, en 1934, vio nacer a su único hijo: Dimitri. Pero el antisemitismo creciente, que supuso que a Vera la despidieran de su trabajo por ser judía, llevó los Nabokov a huir a Francia en 1937.

Tras vivir un tiempo en varias ciudades de la Costa Azul, los tres se establecieron en París, aunque no tardarían en verse obligados a abandonar la capital francesa, como habían abandonado Berlín, como habían abandonado Rusia. En mayo de 1940, huían a los Estados Unidos. En junio de ese mismo año, los nazis entraban en París.

Uno de los hermanos de Nabokov no logró escapar del terror. En enero de 1945, Sergei Nabokov murió en el campo de concentración de Neuengamme.

En Estados Unidos, Vladimir Nabokov trabajó como profesor de literatura rusa en el Wellesley College y colaboró como entomólogo en el Museo Americano de Historia Natural. Así, pudo seguir profundizando en el estudio de una disciplina que siempre le había apasionado: la entomología. De hecho, en *Habla, memoria*, el escritor recuerda con nostalgia que, de niño, pasaba días enteros cazando mariposas que luego clasificaba con ayuda de su padre. En muchas de sus novelas, como en *Ada o el ardor*, podemos encontrar huellas de su gusto por los lepidópteros. Nabokov dedicó gran parte de su vida al estudio de la entomología, publicó varios estudios sobre el tema y descubrió varias mariposas, algunas de las cuales, como la *Cyclargus erembis Nabokov*, llevan su nombre.

Por lo demás, en 1945 obtuvo la nacionalidad americana. Por aquel entonces ya escribía en inglés, pero no sería hasta una década más tarde cuando publicara la obra que lo precipitaría a la fama: *Lolita* (1955). Después de *Lolita* vinieron, entre otras obras, *Pálido fuego* (1962), *Habla, memoria* (1966<sup>44</sup>) y *Ada o el ardor* (1969).

---

<sup>43</sup> P. Strathern (2016): *Nabokov en 90 minutos*. Madrid: Siglo XXI Editores. [1ª edición (2005): *Nabokov in 90 minutes*, Chicago: Rowman & Littlefield], p. 15.

<sup>44</sup> En realidad, el libro es una colección de artículos escritos entre 1938 y 1951. La edición de 1966 es una recopilación de los mismos, revisada y ampliada por Nabokov.

Su fama como escritor le permitió abandonar la docencia y dedicarse enteramente a escribir. Además de narrativa y de su autobiografía, también escribió teatro, poesía y crítica literaria. A partir de sus notas como profesor, se han publicado los *Curso de literatura rusa* (1980), *Curso de literatura europea* (1980) y *Curso sobre El Quijote* (1983). También tiene una novela, *La defensa* (1930), dedicada al ajedrez, otra de sus pasiones. De hecho, él mismo fue un creador de problemas de ajedrez, que recogió en *Poemas y problemas* (1969).

La literatura, las mariposas y el ajedrez fueron los temas de su vida. El totalitarismo, la necesidad de quien generaliza y no alcanza a ver los matices de las cosas y los “divulgadores comprometidos<sup>45</sup>” fueron siempre sus adversarios. La realidad, dice Nabokov, está repleta de detalles que la hacen ser siempre singular, pero apreciar esa singularidad requiere apertura de mente. El dogmático y el censor carecen de aptitud para valorar la paleta de colores de la vida. Así lo expresa Nabokov en *Ada o el ardor*:

“Ningún maldito generalizador, con sus dos dedos de frente y el higo seco de su corazón, sería capaz de explicar (he ahí mi más suave revancha sobre los obstinados detractores de la obra de mi vida) las singularidades individuales que aparecen en este caso y en otros de la misma especie. Sin tales singularidades, ni el genio, ni el arte existirían, y esta declaración definitiva basta para condenar a nuestros bufones y a nuestros patanes<sup>46</sup>”.

Nabokov es el escritor que se detiene en lo concreto, que cifra el arte en los detalles. Para él, lo esencial en un escritor es la historia de su estilo, y por eso rechaza contundentemente la inclusión de “ideas generales” y de pretensiones moralistas en la literatura. No tiene, por tanto, ningún afán por generalizar, e incluso ve, en los deseos de controlarlo todo, la esencia de la tiranía.

En 1961 Nabokov y su mujer se mudaron a Montreux, Suiza, y empezaron a vivir en el hotel Palace de la ciudad. En una entrevista recogida en *Opiniones contundentes*, le preguntaron que por qué vivía en un hotel, y respondió que: “Simplifica las cuestiones

---

<sup>45</sup> Entrevista de Bernard Pivot a Vladimir Nabokov para el programa *Apostrophes*, 1975. Minutos 54: 32 – 55: 48. Disponible en <https://vimeo.com/23608897> . [Consultado el 12 de mayo de 2020].

<sup>46</sup> V. Nabokov (nov., 1986): *Ada o el ardor*, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1969): *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, Nueva York: McGraw-Hill], p. 250.

postales, elimina el estorbo de la propiedad privada y me fortalece en mi hábito favorito, el hábito de la libertad<sup>47</sup>”.

En 1977 Nabokov murió en Montreux. Su fama como escritor sigue plenamente vigente. Pero, ¿cuál fue el influjo de Bergson en su obra? Y, ¿cuál es el estado de la cuestión al respecto? Trataremos de contestar a estos interrogantes en los siguientes apartados.

Antes, hay que decir que, aunque citaremos varias obras de Nabokov, nos basaremos sobre todo en *Ada o el ardor*. Se trata de una novela dividida en cinco partes, en una de las cuales, la cuarta, Nabokov despliega toda una teoría sobre el tiempo, hasta el punto de que algunos párrafos recuerdan más al ensayo que a la narrativa.

Por lo demás, es digno de mención que el tema principal de *Ada* es una historia de amor incestuoso entre los dos protagonistas, Ada y Van Veen. Lo interesante para nosotros es que el narrador del libro (desde el principio) es un Van nonagenario que escribe la historia de su vida junto a Ada, con quien comparte una vejez iluminada por los recuerdos. Todo el libro es una rememoración constante, y la memoria se convierte en un vehículo para transportar el pasado al presente, dotando al presente de un singular brillo: el resplandor del recuerdo. Analicemos ahora la influencia de Bergson.

## 5.2. Henri Bergson y Vladimir Nabokov

Para comenzar, debemos decir que, en *Opiniones contundentes*, Nabokov incluye, entre sus autores preferidos, a Bergson, a Joyce y a Proust<sup>48</sup>. Esto es interesante, especialmente porque, como hemos comentado antes, Joyce y Proust también estuvieron influidos por Bergson.

Por otro lado, en *Ada o el ardor*, el personaje Van Veen publica sus estudios sobre el Tiempo (que siempre escribe con mayúsculas, como Bergson desde *Duración y simultaneidad*<sup>49</sup>) en un ensayo llamado *La Textura del Tiempo*, e imparte conferencias sobre Bergson:

“Es en forma de colores (gris azulado, violeta, gris rojizo) como yo recuerdo mis tres conferencias de despedida (públicas las tres) sobre el Tiempo en Bergson, conferencias que di hace algunos meses en una gran universidad. Recuerdo con menos claridad, y

---

<sup>47</sup> V. Nabokov (2017): *Opiniones contundentes*, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1973): *Strong Opinions*, Nueva York: McGraw-Hill International], p. 171.

<sup>48</sup> V. Nabokov (2017): Op. cit., p. 56.

<sup>49</sup> J. Canales: Op. cit.

puedo, desde luego, excluirlos por completo de mi mente, los intervalos de seis días entre el azul y el violeta, y entre el violeta y el gris. Pero tengo una visión perfectamente precisa de las circunstancias en que se desarrollaron las conferencias mismas<sup>50</sup>”.

En nuestra opinión, no solamente las conferencias, sino la forma en la que se alude a ellas es una referencia a la filosofía de Bergson. En primer lugar, porque, como ya hemos dicho, para Bergson percibimos la realidad en imágenes, y Nabokov escribe que es en forma de colores como recuerda las conferencias de Bergson. Y, en segundo lugar, porque una concepción vivencial del tiempo da más importancia a algunos momentos que a otros, prioriza los momentos que más marcan nuestra conciencia, que más huella dejan en nosotros. En ese sentido, Nabokov distingue las conferencias de los intervalos, afirmando que recuerda estos últimos con menos claridad, que podría excluirlos por completo de su mente.

Finalmente, otra prueba de la estima de Nabokov hacia Bergson la encontramos cuando Van Veen dice que la expresión “el Tiempo de Veen” se ha hecho conocida en los ambientes intelectuales y “se pronuncia tan respetuosamente como «la *Durée* de Bergson»<sup>51</sup>”. El respeto al filósofo es notorio. Dicho esto, estudiemos ahora su influencia en Nabokov más detenidamente. A continuación, iremos desarrollando punto a punto los aspectos que, en nuestra opinión, dan prueba de esa influencia.

### **5.2.1. La idea habitual de tiempo se refiere en realidad tiempo espacializado**

Ya hemos visto que una de las tesis fundamentales de Bergson es que aplicamos al tiempo los caracteres del espacio. Como dice Padilla: “La idea de que no solo la noción de tiempo que usa la ciencia sino la que se usa en la vida corriente son consecuencia de una espacialización casi inevitable, impuesta por las necesidades prácticas, es en él recurrente<sup>52</sup>”.

Esta denuncia de que el espacio “invade” la concepción del tiempo es plenamente compartida por Van Veen en *Ada*. El personaje quiere alcanzar la idea del tiempo, pero se ve invadido, una y otra vez, por el espacio. No es que critique que en la ciencia y la vida cotidiana confundimos el tiempo con el espacio, como hace Bergson, sino que él mismo, cuando se esfuerza por razonar y entender qué es el tiempo, se topa con el espacio:

---

<sup>50</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 558.

<sup>51</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 589.

<sup>52</sup> J. Padilla Moreno (2015): Op. cit., p. 106.

“El Espacio, el traidor, que vuelve por la puerta trasera, con su péndulo, mientras yo busco a tientas la significación del Tiempo<sup>53</sup>”. Y: “El dedo ciego del espacio aprieta y desgarrar la textura del Tiempo<sup>54</sup>”. Pero las críticas a la espacialización del tiempo no acaban ahí. En la siguiente cita, podemos ver el alcance de estas críticas, así como una defensa de Bergson:

“Ahora estamos preparados para enfrentarnos con el Espacio. Rechazamos sin remordimientos el concepto artificial de un tiempo viciado por el espacio, parasitado por el espacio, el espacio-tiempo de la literatura relativista. Quien encuentre gusto en ello puede sostener que el Espacio es la cara externa del Tiempo, o el cuerpo del Tiempo, o que el Tiempo está empapado de Espacio, o viceversa, o que, de determinada y curiosa manera, el Espacio es meramente un subproducto del Tiempo, o, mejor, su cadáver, o que, a fin de cuentas, a final fin de cuentas, el Tiempo es el Espacio; esa clase de parloteo puede resultar agradable, sobre todo cuando uno es joven; pero nadie conseguirá hacerme creer que el movimiento de un objeto (digamos, una aguja) a través de un determinado trozo de Espacio (digamos, la esfera de un reloj) sea algo de la misma naturaleza que el «paso» del Tiempo<sup>55</sup>”.

Nabokov coincide con Bergson al desestimar relojes y otros métodos de medición como vías de acceso al verdadero tiempo, y parece posicionarse del lado de Bergson en la polémica con Einstein. “La literatura relativista” se refiere, en nuestra opinión, a la teoría de la relatividad de Einstein; y “esa clase de parloteo puede resultar agradable, *sobre todo cuando uno es joven*” puede interpretarse como otra crítica a Einstein, que presentó la teoría de la relatividad con treinta y seis años. Bergson, por aquel entonces, tenía veinte años más. Nabokov, por su parte, publicó *Ada* con setenta.

### **5.2.2. La dificultad para fijar el concepto del tiempo**

Los dos autores coinciden también en hallar una enorme dificultad a la hora de definir el tiempo. Bergson admite que “nosotros experimentamos una increíble dificultad en representarnos la duración en su pureza original<sup>56</sup>”. Y algo parecido hace Nabokov en *Ada*, cuando Van se pregunta: “—¿Por qué es tan difícil —tan vergonzosamente difícil—

---

<sup>53</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 548.

<sup>54</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 547.

<sup>55</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 551.

<sup>56</sup> H. Bergson (1990): Op. cit., p. 81.

fijar en la mente el concepto de Tiempo y conservarlo allí para su examen? ¡Qué esfuerzos, qué tanteos, qué irritante fatiga!<sup>57</sup>”.

Por lo demás, hay que decir que esa dificultad para definir el tiempo no es en absoluto nueva. Ya en el siglo IV, san Agustín se preguntaba: “¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Si quiero explicarlo al que me pregunta, no lo sé<sup>58</sup>”.

Por otro lado, ya hemos dicho que *Ada* es una obra narrativa cuya trama principal es una historia de amor, aunque también aborde temas como la naturaleza del tiempo. En consecuencia, a menudo encontramos digresiones sobre el tiempo dentro de las conversaciones de los personajes, cariñosas, desesperadas o, como en el siguiente ejemplo, cargadas de ironía:

“[Van] acabó por explicar, luchando contra el atento silencio de ella, chapoteando en los charcos de las pausas, odiándose a sí mismo, que había hecho un viaje largo y fatigoso, que había dormido mal, que estaba trabajando en un estudio sobre la naturaleza del Tiempo, tema que exigía una dura lucha con el pulpo de su propio cerebro. Ella echó una mirada a su reloj de pulsera.

–Lo que te estoy diciendo –dijo Van, con dureza– no tiene nada que ver con los relojes<sup>59</sup>”.

En fin, tanto Bergson, con el rigor del ensayo, como Nabokov, con la brillantez de la narrativa, confiesan lo difícil que es alcanzar el concepto del tiempo. De hecho, para Glynn, la principal influencia de Bergson en Nabokov no es tanto la duración en sí misma como nuestra incapacidad para percibirla. Esto puede resultar quizás demasiado rebuscado, pero lo verdaderamente interesante es la conclusión a la que nos lleva: que el hombre tiene muy difícil acceso a una parte de la realidad –entre la que se incluye el tiempo–... y que solo a través de la intuición podemos alcanzar esa realidad. En palabras de Glynn:

“En mi opinión, la principal influencia de Bergson en Nabokov no es la preocupación por el tiempo o por la duración *per se*, sino lo que es el corolario de la teoría de la duración: que el hombre tiene una predisposición innata a observar el mundo de manera engañosa, ilusoria. Nabokov no asumió tanto el concepto de duración de Bergson como

---

<sup>57</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 547.

<sup>58</sup> San Agustín de Hipona (398): *Confesiones*, Libros en red, 2007, p. 224. Disponible en: [https://www.iesdi.org/universidadvirtual/Biblioteca\\_Virtual/Confesiones%20de%20San%20Agustin.pdf](https://www.iesdi.org/universidadvirtual/Biblioteca_Virtual/Confesiones%20de%20San%20Agustin.pdf) . [Consultado el 8 de mayo de 2020].

<sup>59</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 567.

las implicaciones que se extraen de él: la tendencia de los hombres a percibir mal la duración, a percibir mal la realidad<sup>60</sup>».

La idea de Bergson, dice Glynn, de que el hombre –en su día a día, por los métodos habituales– percibe solo parcialmente la realidad, es la verdadera huella del filósofo en Nabokov. Porque es ahí donde la literatura y el arte –y, en Bergson, la filosofía– tienen su razón de ser.

### **5.2.3. El tiempo y la conciencia I: el tiempo como textura compartida**

Como hemos dicho antes, para Bergson, nuestra conciencia está inmersa en la *durée*, y es a través de nuestra vivencia como podemos aprehender la idea del tiempo. Es decir, que todos los seres estamos dentro del continuo devenir del tiempo, y que todos los seres dotados de conciencia percibimos su transcurrir en esa misma conciencia.

Sobre esta base, Laci Mattison pone de relieve que, para Nabokov, lo que compartimos con nuestros semejantes (y también con el resto de seres vivos y las cosas) es la situación en el flujo del tiempo. Así como jamás podremos compartir el mismo espacio, sí compartimos el mismo tiempo<sup>61</sup>.

Para Mattison, el espacio en Nabokov se configura como el medio en el que se desenvuelven nuestras identidades separadas, mientras el tiempo nos conecta a través de la duración, común a todos. Mattison se vale de un pasaje de *Habla, memoria* para demostrar su teoría. En él, Nabokov nos cuenta el momento de su infancia en el que entendió su edad y descubrió su identidad separada de sus padres:

“Inicialmente, no tuve conciencia de que el tiempo, tan ilimitado en la primera luz del alba, fuese una prisión. (...) El conocimiento íntimo de que yo era yo y mis padres eran mis padres (...) quedó directamente asociado a mi descubrimiento de cuál era la edad de ellos en relación con la mía. (...)”

»Así, cuando la recién descubierta, fresca y pulcra fórmula de mi edad, cuatro años, quedó confrontada con las fórmulas paternas, treinta y tres y veintisiete, algo me ocurrió. Experimenté una conmoción de efectos tremendamente vigorizantes. (...) Me sentí sumergido bruscamente en un medio radiante y móvil que era ni más ni menos que

---

<sup>60</sup> M. Glynn: Op. cit., p. 57.

<sup>61</sup> L. Mattison (2013): “Nabokov’s Aesthetic Bergsonism: An Intuitive, Reperceptualized Time”, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*; 46, nº 1, p. 42.



el puro elemento del tiempo. El cual era compartido (...) con criaturas que no eran yo mismo pero que estaban unidas a mí por el común fluir del tiempo<sup>62</sup>”.

Pues bien, en palabras de Mattison:

“En el mismo momento en que Nabokov se da cuenta de su existencia como algo ubicado en el espacio, también experimenta la conexión subyacente del tiempo real. Este pasaje demuestra una doble función que la filosofía de Bergson no aborda: el joven Nabokov reconoce su separación, pero se da cuenta de la fragilidad de los límites del yo, de que todos estamos conectados en la “textura del tiempo” subyacente<sup>63</sup>”.

Así, Nabokov reconoce el espacio como el medio en el que conviven los distintos seres y el tiempo como la textura subyacente que comparten todos ellos, concluyendo así que nuestro yo no es tan independiente como nos hace creer el espacio, porque está sumido en la misma corriente temporal que todos los demás.

#### **5.2.4. El tiempo y la conciencia II: lo percibido frente a lo fáctico**

Existe un segundo aspecto a propósito de la vinculación entre la conciencia y la duración. Natalie Reitano hace hincapié en que, para Nabokov, el pasado que retenemos es el pasado que *nosotros* hemos vivido, el pasado desde nuestro punto de vista. Lo cual nos lleva a preguntarnos si ese pasado está formado realmente por hechos objetivos, fácticos, o si está formado por nuestra visión de las cosas. Para Nabokov, ese pasado está sin duda formado por nuestra visión de las cosas; es subjetivo, personal. Podríamos preguntarnos entonces si ese pasado desde nuestro punto de vista tiene algo que ver con la realidad, y la respuesta sería que sí, en tanto ese pasado está acumulado en nuestra conciencia. El pasado que hemos retenido tiene “el sabor, la sal, el estilo de nuestro ser individual<sup>64</sup>”. Y, para nosotros, dice Nabokov, es sumamente más valioso que el pasado objetivo; tanto más, cuanto que el pasado objetivo desvirtuaría nuestros propios recuerdos<sup>65</sup>.

Reitano ejemplifica esto aludiendo a un pasaje de *Ada*. A modo de resumen, Ada y Van, de jóvenes, se enfrentan a un álbum de fotos que habían sido tomadas por un criado voyerista sin que ellos se dieran cuenta. Cuando Van descubre el álbum, su enfado es

---

<sup>62</sup> V. Nabokov (abril, 1986): Op. cit., pp. 23 – 24.

<sup>63</sup> L. Mattison: Op. cit., p. 43.

<sup>64</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 571.

<sup>65</sup> N. Reitano (2007): “Our Marvelous Mortality: Finitude in *Ada* or *Ardor*”, *Criticisim*, Detroit, 49, p. 388.

mayúsculo: “Siento que me hayas enseñado esto”, le dice a Ada. “Ese mono ha prostituido nuestras propias imágenes mentales<sup>66</sup>”. Es decir, ver el pasado desde el punto de vista no recordado disuelve el recuerdo, rompe el aspecto vivencial de nuestro paso por el tiempo y de su acumulación en la memoria. Porque lo que nosotros habíamos acumulado, lo que formaba parte de nuestra identidad, era el tiempo tal y como lo habíamos vivido.

Por lo demás, ese tiempo acumulado –y aquí podemos ver otro punto en común con Bergson– se conservaba en forma de imágenes mentales.

En conclusión, el pasado tal y como hemos acumulado en nuestra conciencia tiene para Nabokov mucho más valor que el pasado puramente fáctico, porque es el pasado acumulado el que ha marcado nuestra personalidad y nuestra manera de ver el mundo.

### **5.2.5. Los dos tipos de memoria**

Como Proust, Nabokov también traslada a la literatura los dos tipos de memoria que distingue Bergson. Las dos memorias no están teorizadas como sucede con el filósofo y el novelista franceses, sino que, de alguna manera, se dan por hecho. Se parte de la base de que existe un tipo de memoria (la pura para Bergson, la involuntaria para Proust) que acumula sensaciones e impresiones y que nos retrotrae, en diversas ocasiones a lo largo de nuestra vida, al pasado.

Un ejemplo de la presencia de esta memoria en Nabokov lo encuentra Mattison en un pasaje de su autobiografía *Habla, memoria*, en el que Nabokov cuenta que, de pequeño, su madre eterizó una “polilla espectacular”. Desde entonces, cualquier contacto con el éter trasladaba a Nabokov, súbitamente, a ese momento de su vida. Así lo dice el escritor en *Habla, memoria*: “el más mínimo contacto [con el éter] siempre hizo que el porche del pasado se iluminase y me devolviera aquella cegata preciosidad<sup>67</sup>”. Para Mattison:

“Nabokov evoca una bella metáfora: la percepción del éter (luz del porche) ilumina la memoria (porche) y todavía atrae a esa misma (o recordada) «polilla espectacular». (...) En estos momentos, Nabokov siente la *durée*, el tiempo en estado puro<sup>68</sup>”.

---

<sup>66</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 418.

<sup>67</sup> V. Nabokov (abril, 1986): Op. cit., p. 143.

<sup>68</sup> L. Mattison: Op. cit., p. 43.

De modo que Nabokov reconoce la memoria pura o involuntaria, y reconoce también que esa memoria puede provocarnos un sentimiento de tiempo en estado puro. Naturalmente, esta memoria convive con la memoria habitual, la motora o voluntaria, que utilizamos para desenvolvemos en la vida cotidiana.

Existen, por lo demás, diferencias en el trato que Proust y Nabokov dan a la memoria pura o involuntaria. Antes de nada, hay que decir que, para Bergson, la memoria pura está sumida en el inconsciente y solo aparece en momentos de ensoñación. Pero, al mismo tiempo, Bergson admite que lo habitual no es trabajar solamente con la memoria motora o con la pura, sino moverse entre ambas memorias. En Bergson no habría, pues, una dicotomía clara, sino una continuidad –sin perjuicio de poder situarse en los extremos– entre ambas memorias.

Por su parte, Proust considera que la memoria pura aparece sin que nosotros la evoquemos voluntariamente –de hecho, él habla de memoria involuntaria– y nos hace experimentar difusas sensaciones que nos trasladan al pasado, o mejor, que trasladan el pasado al presente. Eso sí, para que esas sensaciones se concreten en un recuerdo específico, debemos hacer un importante esfuerzo. En ese sentido, aunque la aparición de la memoria involuntaria sea ajena a nosotros, sí depende de nuestro empeño que esa memoria se materialice en un recuerdo. Para Garbisu:

“Esto es lo que le va a ocurrir al narrador de *En busca del tiempo perdido*: por un lado, no sabe cuándo va a surgir una sensación que despierta un recuerdo, dependerá del azar; y, por otro, cuando esa sensación le llega, la retiene hasta que nace el recuerdo<sup>69</sup>”.

Pues bien, este esfuerzo de Proust por rememorar el recuerdo en su perfección es, para Mattison, una de sus diferencias con Nabokov:

“Nabokov no se deleita, como suele hacer Proust, en la «exactitud» de los detalles para «capturar» el tiempo. (Más tarde, en *Ada*, criticará este impulso proustiano como una espacialización del tiempo). En su lugar, elabora los detalles para intentar, a través de una rememoración creativa, recuperar el aspecto emocional del «tiempo perdido»<sup>70</sup>”.

Ya hemos dicho que para Nabokov lo importante son las sensaciones, la sal de nuestro pasado. Por eso, él no busca llegar al recuerdo exacto –¡recordemos su horror ante las

---

<sup>69</sup> M. Garbisu Buesa: Op. cit., p. 210.

<sup>70</sup> L. Mattison: Op. cit., p. 44.

fotografías!–, sino recordar lo que sentimos durante el pasado, en tanto eso es lo que conserva nuestra conciencia, lo que ha influido en nuestra manera de ser.

Finalmente, hay algo en esta idea de Nabokov que recuerda de nuevo a Bergson. (En este caso, en nuestra opinión, estamos más ante un *parecido* que ante una *influencia*). En *Materia y memoria*, Bergson dice que:

“Nuestra vida psicológica anterior existe para nosotros más aun que el mundo exterior, del que no percibimos nunca más que una muy pequeña parte, mientras que, al contrario, utilizamos la totalidad de la experiencia vivida<sup>71</sup>”.

Es decir, para Bergson, la experiencia que hemos acumulado en nuestra conciencia es más importante para nosotros que el mundo exterior porque la primera *la percibimos y utilizamos en su totalidad*, frente a un mundo exterior del que solo percibimos y utilizamos una pequeña parte.

Por su parte, Nabokov también considera que la conciencia es más importante que el mundo exterior, pero no en el mismo sentido de Bergson, no porque podamos utilizar nuestra conciencia en su totalidad y solo una pequeña parte del mundo exterior, sino porque, para el escritor de origen ruso, lo más importante de nuestros recuerdos es la realidad tal y como la hemos acumulado en nuestra conciencia, no la realidad objetiva; y en consecuencia, si rememoramos el pasado, hemos de centrarnos en las sensaciones que tuvimos –el enamoramiento, el miedo–, no en los hechos vistos desde fuera con objetividad, porque son *esas* sensaciones las que nos han calado y han dejado su sello en nuestra identidad.

#### **5.2.6. La importancia del pasado y su acumulación en el presente**

Este es, en nuestra opinión, uno de los puntos de Bergson que se repiten con más claridad en Nabokov. Recordemos que, para Bergson, el tiempo y la conciencia recogen un pasado que siempre es cualitativamente distinto, y que se ha acumulado tanto en la historia física de las cosas y de los seres como en las conciencias. El presente es, en consecuencia, el resultado del pasado.

Esta idea del presente como una acumulación de pasado está también en Nabokov, y, para John Burt Foster, viene de Bergson:

---

<sup>71</sup> H. Bergson (2006): Op. cit., p. 178.

“La opinión [de Nabokov] acerca de la permanencia del pasado parece recoger los ecos de Bergson, el cual había insistido en el poder de la memoria para presenciarse todo, *todo lo que hemos sentido, pensado y deseado desde nuestra infancia*<sup>72</sup>”.

En nuestra opinión, Nabokov ya da pruebas de su interés por este tema en su primera novela, *Mashenka*. El protagonista de la novela, Ganin, es un inmigrante ruso que vive en Berlín y que tiene una relación amorosa con una rusa tediosa y vulgar. Sin embargo, recuerda constantemente a Mashenka, con quien vivió una bella historia de amor en su Rusia perdida. Ganin logra contactar con Mashenka y fija una cita con ella en cuatro días. Rompe su relación amorosa de aquel entonces y pasa los cuatro días previos a la cita rememorando con nostalgia e ilusión el pasado junto a Mashenka. Finalmente, llegado el momento del encuentro, Ganin acude a la estación de tren, donde habían quedado, y toma un tren él solo, antes de verla, porque:

“Comprendió con implacable claridad que sus relaciones con Mashenka habían terminado para siempre. Habían durado cuatro días, cuatro días que quizás habían sido los más felices de su vida. Pero ahora que sus recuerdos se habían acabado, se sentía saciado de ellos, y la imagen de Mashenka, juntamente con la del poeta agonizante, quedaba ya encerrada en aquella morada de fantasmas que, ahora, también se había convertido en recuerdo<sup>73</sup>”.

Vemos cómo, desde su primera novela, el pasado es para Nabokov un camino que, una vez transcurrido, existe en nuestra conciencia pero no ha de volver a ser recorrido. Ganin prefiere el recuerdo de un amor puro a la posibilidad de retomarlo, porque los que lo retomarían serían dos personas distintas, y la sola posibilidad de turbar el brillo límpido del pasado con un presente desconocido lleva a Ganin a tomar el tren antes incluso de ver a Mashenka en la distancia.

Por otro lado, en *Ada* —¡publicada cuarenta y dos años después!— Nabokov insiste en que el pasado existe para siempre en el espíritu<sup>74</sup>. Toda la obra es una rememoración del pasado por parte de los protagonistas, un pasado que indudablemente ha marcado su manera de ser.

---

<sup>72</sup> J. B. Foster (1993): *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton: Princeton University Press, p. 103.

<sup>73</sup> V. Nabokov: (1994): *Mashenka*, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1927): *Mashenka*, Berlín: Slovo], pp. 163.

<sup>74</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 570.

El recuerdo y la memoria recorren, en nuestra opinión, toda la trayectoria literaria de Nabokov. Pero no olvidemos que es un escritor, no un filósofo, y que, lejos de teorizar sobre la permanencia del pasado en el presente, nos presenta situaciones concretas en el ámbito de la narrativa: consecuencias o problemas que esa permanencia del pasado en el presente puede acarrear en la práctica. Basándonos en *Ada*, hemos reunido dos de esas situaciones.

La primera tiene mucho que ver con la cita anterior de las fotografías, aunque plantea el tema desde otro punto de vista. Recordemos que, para Nabokov, acumulamos nuestra percepción del pasado, no lo puramente fáctico. Pues bien, en *Ada*, esto le planteó un problema al Van adolescente. En un momento dado, se hizo fotografías con Ada, y entendió que, cuando observara la foto en el futuro, recordaría sin dificultad la parte objetiva del pasado, lo que se ve en la fotografía, pero podría tener dificultad para rememorar la percepción de la realidad que tuvo en aquel momento. Y eso era lo verdaderamente valioso. Por ello, debía esforzarse por retener aquel instante en toda su pureza:

“Otra fotografía había sido tomada en las mismas circunstancias. Pero, por alguna razón desconocida, fue luego rechazada por la caprichosa Marina: Ada estaba leyendo sentada ante un velador de tres patas, con el puño cerrado ocultando la parte inferior de la página. Una deslumbrante sonrisa, nada corriente en ella y cuya justificación no aparecía por ningún sitio, iluminaba sus labios casi morunos. Sus largos cabellos caían sobre la clavícula y la espalda. De pie, a su lado, con la cabeza inclinada, Van miraba sin ver el libro que ella leía. Deliberadamente, con plenitud de conciencia, al oír el clic bajo el capuchón negro, había puesto en el foco de su atención, junto al pasado inmediato, el futuro inminente, seguro de que aquel instante se grabaría en su memoria como el de la percepción objetiva del presente real y de que era preciso que se acordase del sabor, del brillo, de la carne del presente (¡y en verdad que se acordaba al cabo de seis años... y se acuerda todavía hoy, en la segunda mitad del siglo siguiente!)<sup>75</sup>”.

Van sabe que tendrá una fotografía que le permitirá recordar ese momento, pero se esfuerza por retener su sensación, que es para él, a fin de cuentas, lo importante.

En segundo lugar, también puede ocurrir que haya partes del presente que nos desconcierten. Al ser nosotros mismos –nuestra conciencia– una acumulación de pasado, es ese pasado el que, a través de la memoria, nos da las herramientas para vivir.

---

<sup>75</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 414.

En consecuencia, podemos encontrarnos ante situaciones para las que no estamos preparados. Para entender bien la siguiente cita, hay que saber que el personaje al que se refiere, Demon, estuvo enamorado de otro personaje, Marina, pero que ya no queda nada de ese enamoramiento. Sin embargo, el recuerdo siempre está ahí, presto a aflorar, y, cuando Demon observa a Marina después de muchos años, a una Marina mayor y quemada por la vida, no puede sino recordar el pasado y encontrarlo mucho más puro, mucho más auténtico, que el presente:

“Ni sus rasgos endurecidos, ni su modo de vestir (aquel vestido constelado de lentejuelas), ni la redecilla centelleante que recogía sus cabellos teñidos de un rubio rojizo, ni su cuello enrojecido por el sol, ni el maquillaje melodramático con exceso de ocre y de bistre, ni siquiera vagamente podían recordarle a aquél que la había amado con más fuerza que a ninguna otra mujer en toda su vida galante, la elegancia, el encanto y la lírica belleza de Marina Durmanov. Esto le apenaba: aquel total hundimiento del pasado, la dispersión de los trovadores y de la corte itinerante, *la imposibilidad lógica de relacionar la dudosa realidad del presente con la realidad indiscutible del recuerdo*<sup>76</sup>”. [La cursiva es mía].

En conclusión, la concepción del tiempo como una acumulación de pasado en el presente puede ponernos ante distintas situaciones que la narrativa de Nabokov explora.

### **5.2.7. El rechazo a un futuro predeterminado o previsible**

Hablamos continuamente de pasado y de presente, pero, ¿dónde queda el futuro? Durante la época positivista, había dos modelos bastante extendidos entre los científicos y los intelectuales que se referían al desenvolvimiento del tiempo, y que servían tanto para explicar la evolución de las especies como para referirse al futuro. Estos modelos eran el mecanicismo y el finalismo. Según el primero, las cosas se mueven según unos patrones previamente trazados, de manera que todo el curso del tiempo está previsto de antemano. Según el segundo, las cosas se avanzan siguiendo hacia un fin prescrito, aunque no está predeterminada la manera en la que llegarán a él.

Bergson criticó ambos modelos, pues, como ya hemos dicho, él concibe el tiempo como novedad constante, como creación continua. Como dice Cherniavsky, para Bergson la

---

<sup>76</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 264.

vida va hacia “un futuro incierto y novedoso (...) que no puede ser anticipado y ni siquiera conocido (...) pues es, todo el tiempo, diferente<sup>77</sup>”.

Tanto el mecanicismo como el finalismo tienen en común su rechazo a la espontaneidad, pues en el primero las cosas se desarrollan siguiendo un recorrido predeterminado y en el segundo las cosas tienden a un fin igualmente predeterminado. Pero, para Bergson, “si no hay nada de imprevisto, ni invención ni creación en el universo, el tiempo se convierte en algo inútil<sup>78</sup>”. Además, “mecanicismo y finalismo no son pues, (...), más que consideraciones exteriores tomadas sobre nuestra conducta. Extraen de ella la intelectualidad<sup>79</sup>”.

*Extraen de ella la intelectualidad*, es decir, lo que puede hacer el ser humano de acuerdo a su inteligencia y a su intuición. Lo que puede hacer el ser humano para intervenir en el curso de la historia. A nuestro modo de ver, lo interesante aquí es la conclusión a la que esto nos lleva: la afirmación de la libertad. Descartados el mecanicismo y el finalismo, solo la libertad con la que nos enfrentamos a situaciones y a estados psíquicos siempre diferentes puede explicar, para Bergson, nuestro modo de actuar: “Si nuestra acción nos ha parecido libre, es porque la relación de esta acción con el estado del que salía no podría expresarse por una ley, siendo ese estado psíquico único en su género y no debiendo ya reproducirse jamás<sup>80</sup>”.

En definitiva, para Bergson, el mecanicismo y el finalismo no tienen en consideración la libertad, que es, en sí misma, la prueba de que las cosas no están decididas de antemano.

Pues bien, en todo esto hay un parecido, en nuestra opinión, con Nabokov. Recogemos a continuación una parte de *Ada*:

“Si se percibe el Pasado como un almacenamiento del Tiempo, y si el Presente es el proceso de esa percepción, el futuro, por el contrario, no es un elemento del Tiempo, no tiene nada que ver con el Tiempo y la gasa vaporosa de su textura física. El futuro no es más que un charlatán en la corte del Tiempo. Hay pensadores, pensadores sociales, que imaginan un Presente distendido más allá de sí mismo hacia un «futuro» aún no realizado, pero eso es una utopía enteramente utópica, política progresista. Los sofistas de la tecnología demuestran que, aprovechando las Leyes de la Luz, (...), tenemos

---

<sup>77</sup> A. Cherniavsky: Op. cit., p. 7.

<sup>78</sup> H. Bergson (1963): Op. cit., p. 472.

<sup>79</sup> H. Bergson (1963): Op. cit., p. 478.

<sup>80</sup> H. Bergson (1990): Op. cit., p. 165.



realmente la posibilidad de ver nuestro propio pasado (...) y que, por consiguiente, el futuro existía ayer, de donde podemos inducir que existe hoy. Quizás eso sea buena física, pero es una malísima lógica, y la Tortuga del Pasado no alcanzará nunca al Aquiles del Porvenir, cualquiera que sea el modo que tengamos de analizar las distancias en nuestras brumosas pizarras.

»En el mejor de los casos, lo que hacemos cuando postulamos el futuro (en el peor de los casos no hacemos sino trucos triviales) es extender desmesuradamente el presente especioso, hasta hacerle impregnarse de cualquier cantidad de tiempo con todas las especies posibles de información, de anticipación, de precognición. *En el mejor caso, el «futuro» es la idea de un hipotético presente basado en nuestra experiencia de la sucesión, en nuestra fe en la lógica y en la costumbre.* Por supuesto que, en realidad, nuestras esperanzas no consiguen provocar su existencia más de lo que nuestras añoranzas consiguen cambiar el Pasado. (...) El futuro está fuera del alcance de nuestros sueños y de nuestras sensaciones. *En cada instante, es una infinidad de posibles bifurcaciones*<sup>81</sup>. [Las cursivas son mías].

La gran cantidad de información que contiene la cita justifica, en nuestra opinión, su longitud. Vayamos por partes. En primer lugar, vemos que hay una crítica al pensamiento utópico de los “pensadores sociales”. Recordemos que Nabokov huyó de la Rusia bolchevique y de la Alemania nazi, que su padre y su hermano fueron víctimas del totalitarismo y que la Rusia que lo vio crecer, la Rusia de “las aspiraciones liberales<sup>82</sup>”, fue convertida por los “utopistas” en una sangrienta tiranía, en un *Archipiélago gulag*. Nada más peligroso, para Nabokov, que los predicadores de utopías. Por ello, su crítica a la idea del futuro va más allá de lo filosófico o científico, y alcanza a quienes, en nombre del después, implantan el terror en el ahora.

Por su parte, la teoría de la relatividad tampoco escapa a la crítica de Nabokov, que llama “sofistas de la tecnología” a quienes consideran que el tiempo varía a la velocidad de la luz. Nabokov vuelve a posicionarse en contra de las tesis de Einstein: “Quizá eso sea buena física, pero es una malísima lógica”, sentencia.

Por otro lado, cuando habla de la tortuga y de Aquiles se refiere a la aporía de Zenón, y, en nuestra opinión, hace también una defensa de las tesis de Bergson, pues el filósofo francés, en su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, parte de esa historia

---

<sup>81</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., pp. 570 – 571.

<sup>82</sup> V. Nabokov (dic., 1992): *Pálido fuego*, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1966): *Pale Fire*, Nueva York: G. P. Putnam’s Sons], p. 240.

para explicar que el concepto habitual de tiempo está invadido por el espacio y, a partir de ahí, para desarrollar su concepto de *durée*.

La aporía de Zenón nos presenta una carrera entre una tortuga y Aquiles en la cual la tortuga sale con cierta ventaja. Según el relato, cuando Aquiles recorre la distancia que lo separa de la tortuga, esta ha avanzado un poco más, y, cuando Aquiles recorre esa nueva distancia, la tortuga ha avanzado otro poco más, y así sucesivamente, de manera que Aquiles nunca alcanza a la tortuga y esta gana la carrera.

Pero Bergson entendió que “lo que Zenón realmente compara no son los movimientos respectivos de la tortuga y de Aquiles, sino los espacios que ambos recorren, reduciendo el movimiento, del que es parte esencial el tiempo, a puro espacio<sup>83</sup>”.

Nabokov dice que “la Tortuga el Pasado no alcanzará nunca al Aquiles del Porvenir”, refiriéndose a que, igual que Bergson, él no acepta la aporía, cuya lógica interna vincula con la lógica de la teoría de la relatividad. En Nabokov, es la tortuga quien nunca podrá alcanzar a Aquiles.

Además, una vez Nabokov desliga el tiempo del futuro, explica que, si creemos en el futuro, estamos basándonos “en nuestra experiencia de la sucesión, en nuestra fe en la lógica y en la costumbre”, de manera que, para él, no solamente no podemos prever lo que va a suceder en el futuro sino que ni siquiera podemos prever que el futuro vaya a existir. El futuro queda completamente fuera de lo real, que se limita así al presente y al pasado. El desconocimiento de lo que va a ser el futuro es tal que alcanza incluso a su propia existencia.

Finalmente, la “infinitud de posibles bifurcaciones” es, en nuestra opinión, una bella referencia a la libertad, a la certeza de que la historia no está prescrita. En cada momento presente, disponemos de una infinitud de posibilidades de actuación; disponemos de libertad para dotar de contenido a nuestro paso por el tiempo.

Dicho de otra manera, si miramos al pasado, las cosas siempre podrían haber sido de otro modo.

En conclusión, Nabokov coincide con Bergson, pero va más allá y critica, además del finalismo y el mecanicismo científicos, el idealismo político. No hay, para él, predeterminación en la historia de la naturaleza ni en la humana: es el singular devenir

---

<sup>83</sup> J. Padilla Moreno (2015): Op. cit., p. 28.

de lo concreto el que va marcando el ritmo. Algo parecido, en fin, a lo que Machado expresa en sus dos versos más célebres: *Caminante, no hay camino: / se hace camino al andar*.

#### **5.2.8. La intuición de Bergson, el arrebató estético de Nabokov**

Como ya hemos visto, Bergson considera que inteligencia e intuición deben trabajar unidas para poder aprehender la realidad en todo su contenido. Por ello, habíamos ubicado a Bergson en la recuperación del espiritualismo y en la crítica al positivismo, pues el filósofo francés se oponía a la facilidad con la que en los ambientes positivistas se descartaba la intuición como método de conocimiento, pese a que la ciencia no alcanzara a explicar realidades como el arte o la filosofía.

Además, habíamos dicho que, para Bergson, la realidad nos llega en forma de imágenes, que están a medio camino entre el idealismo y el realismo. Si bien es relativamente fácil trasladar a palabras la realidad que percibimos del mundo exterior –aunque se tienda a olvidar la dimensión temporal, tratando todo como estático y simultáneo–, es singularmente difícil trasladar al lenguaje la realidad que nos llega desde el mundo interior, la realidad que encierra nuestra conciencia. Es necesario un enorme esfuerzo para canalizar esta realidad en palabras o en otros símbolos –pinturas, melodías, etcétera–, y siempre es más óptima la flexibilidad que dan filosofía y el arte que la rigurosidad científica. La parte espiritual del hombre, en definitiva, requiere de la libertad especulativa y estética para ser expresada con la máxima fidelidad posible.

Recordado esto, vayamos ahora a Nabokov. Glynn observa que, para el escritor ruso-estadounidense, la conciencia es una vía para penetrar en la realidad más profunda de las cosas. Y ve en esto una afinidad con Bergson: “Nabokov claramente cree, como Bergson, que, aunque la ciencia se esfuerza por permitirnos adoptar «puntos de vista», no llega a aprehender completamente la realidad<sup>84</sup>”. Prueba de ello es este pequeño texto de Nabokov recogido en *Opiniones contundentes*:

“Incluso en [el] mejor sentido de la palabra ciencia (...), nunca sabremos cuál es el origen de la vida, ni la naturaleza del espacio y el tiempo, ni la naturaleza de la naturaleza, ni la naturaleza del pensamiento<sup>85</sup>”.

---

<sup>84</sup> M. Glynn: Op. cit., p. 61.

<sup>85</sup> V. Nabokov (2017): Op. cit., p. 58.

Hay ámbitos, dice Nabokov, a los que la ciencia no alcanza. Por otro lado, Glynn recalca con acierto que el hecho de que la inteligencia sea un método imperfecto de conocimiento no supone una deriva a la filosofía trascendental. En ningún momento se recurre a un Absoluto, sino que se hallan, *en las cosas concretas*, estratos profundos de realidad que revelarían fenómenos como el arte. La dicotomía no sería entre ciencia y fe, sino entre ciencia y arte. Así lo expresa Glynn: “La ficción de Nabokov no evidencia un interés por el misterio de un reino superior, sino por el misterio de personas y objetos situados en un universo tangible<sup>86</sup>”. Es decir, para Nabokov hay una parte de la realidad que no puede ser desvelada por la ciencia, pero esa parte de la realidad no está relacionada con la religión, sino con ámbitos como la estética. Por su parte, Bergson se centra en el ámbito filosófico.

Además, Nabokov coincide con Bergson en que esa realidad misteriosa, vedada a la inteligencia, visible para el artista, no encuentra en el lenguaje un medio adecuado de materializarse, porque se percibe en forma de imágenes. Así lo expresó el escritor en una entrevista, con su implacable estilo:

“P: ¿En qué lengua piensa usted?

R: En ninguna. Pienso en imágenes. No creo que la gente piense en una lengua determinada. No mueven los labios cuando piensan. Sólo cierto tipo de personas ignorantes mueven los labios al leer o reflexionar. No, yo pienso en imágenes, y la espuma de las oleadas de pensamiento, de cuando en cuando, forman una frase en ruso o una frase en inglés; pero eso es todo<sup>87</sup>”.

Por otro lado, una característica fundamental de esas imágenes es la importancia de los matices. Ya hemos dicho que para Nabokov las cosas concretas constituyen la realidad, mientras que las abstracciones responden a peligrosos intentos de generalización y control. En la siguiente cita de *Ada*, podemos ver la importancia de los matices en los recuerdos y en las imágenes mentales:

“Y aunque la conversación consistió, en su conjunto, en ocurrencias familiares y brillantes trivialidades, el recuerdo de aquella noche quedaría grabado en la memoria de cada uno de los comensales como una experiencia plena de significado y no del todo agradable. Cultivaron esmeradamente su imagen, lo mismo que, al enamorarse de un cuadro de una galería o al recordar el estilo de un sueño, se tienen presentes los detalles

---

<sup>86</sup> M. Glynn: Op. cit., p. 63.

<sup>87</sup> V. Nabokov (2017): Op. cit., pp. 26 – 27.

del sueño, la riqueza de colorido y de dibujo del cuadro en una visión desprovista de todo otro significado<sup>88</sup>.

En definitiva, Nabokov coincide con Bergson en que la realidad se expresa en imágenes en nuestra conciencia, y en que una parte de esa realidad no es accesible por la vía de la inteligencia pura, porque responde a pulsiones filosóficas o estéticas, al ámbito del espíritu. Mientras, para Bergson, de esa parte de la realidad nacían la filosofía y el arte (aunque él se centraba en la filosofía, alcanzando conceptos como el de *durée*); veíamos que Bachelard priorizaba su dimensión artística, estética. Nabokov se inscribe claramente en la línea de Bachelard, al considerar que el valor de esas imágenes que acumulamos en nuestra conciencia reside, en buena medida, en que de ellas puede brotar el arte.

Analicemos esta pequeña cita de *Ada*: “Van se encontró solo en el tren que le llevaba a Ladore, entre campos negros y verdes, [y] se sorprendió al ver cómo ornaba de una poesía imprevisible la imagen de la pobre chica<sup>89</sup>”. “La pobre chica” se refiere a una chica con la que ha tenido una breve historia de amor que ha llegado a su fin. Pues bien, la chica es recordada en forma de imagen, y de ella surge una poesía imprevisible. Así, el poder de la imagen recordada reside en que de ella nace el arte. Esa es la realidad que no alcanza a definir la ciencia, y ese es también el inestimable valor del pasado acumulado en la conciencia.

Dicho de otra manera, el fruto de la intuición nabokiana es el arte. Un arte, como recalca Foster, que no tiene más pretensiones que la propia estética. Aquí llegamos a otro punto completamente ilustrativo de la literatura de Nabokov: no hay afán moralista, no hay lección que extraer. El goce estético que produce el arte tiene valor por sí mismo. Atención a esta cita de Nabokov:

“Para mí, una obra de ficción sólo existe en la medida en que me proporciona lo que llamaré, lisa y llanamente, placer estético<sup>90</sup>, es decir, la sensación de que es algo, en algún lugar, relacionado con otros estados de ánimo en que el arte (curiosidad, ternura, bondad, éxtasis) es la norma<sup>91</sup>”.

---

<sup>88</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 263.

<sup>89</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 44.

<sup>90</sup> “Placer estético”, *aesthetic bliss*, también puede traducirse como “arrebato estético”.

<sup>91</sup> V. Nabokov (1986): *Lolita*, epílogo, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1955): *Lolita*, París: Olympia Press], p. 386.

Para Nabokov, el objetivo de la ficción, del arte en general, no es otro que el placer o arrebató estético. En ese sentido, Foster vincula el gusto de Nabokov por Flaubert con la concepción del francés de que la ficción debe centrarse en la estética, no en ideologías<sup>92</sup>; Mattison considera que “Nabokov se opone a que el objetivo del arte sea transmitir un mensaje moral<sup>93</sup>”; y Reitano argumenta que “Nabokov no se preocupa de preparar al lector para las implicaciones morales de la historia, sino de despojarlo de todo el equipaje moralizante antes de entrar en un mundo en el que «solo cuenta la satisfacción privada del autor»<sup>94</sup>”. Además, Reitano alude al prólogo de *El ojo* (1930), en el cual Nabokov asegura que sus libros “no solo cuentan con la bendición de una ausencia absoluta de significación social, sino que además están hechos a prueba de mitos<sup>95</sup>”. Como dice Reitano, Nabokov “anima a freudianos y marxistas a ir en contra no solo del hundimiento de las «ideas generales», sino también de la búsqueda teleológica de revelar el «misterio»<sup>96</sup>”.

La crítica a freudianos y marxistas es la misma: compactar la realidad en una teoría única, pretender explicarlo todo con una doctrina cerrada. En ese sentido, es muy interesante un personaje de la novela *Pálido fuego*, un policía político al servicio de una tiranía. Describiendo al personaje, Nabokov dice que, para él, “lo general era divino; lo concreto, diabólico<sup>97</sup>”. Volvemos a los matices. Quien no es capaz de apreciar lo concreto no puede ser otro que un policía político. Y los intentos de alcanzar una teoría cerrada que expliquen la realidad entera, como hacen Marx y Freud, no pueden sino eliminar variables de realidad, detalles, matices. Esa es la estruendosa crítica que Nabokov lanza a los dogmáticos. Naturalmente, quien piensa así no puede concebir la literatura ni el arte como vías para transmitir una doctrina, sino como vías para mostrar precisamente lo contrario: los estratos más profundos y ocultos de la realidad, sin otro fin que el arrebató estético.

### 5.3. Aportaciones originales de Nabokov

Hemos seguido, hasta ahora, la estela de Bergson, aunque en algunas ocasiones Nabokov se ha apartado de él o ha ido más allá. Los siguientes apartados, sin embargo,

---

<sup>92</sup> J. B. Foster: Op. cit., pp. 31 – 32.

<sup>93</sup> L. Mattison: Op. cit., p. 48.

<sup>94</sup> N. Reitano: Op. cit., p. 377.

<sup>95</sup> V. Nabokov (1986): *El ojo*, prefacio, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1930): Soglyadati, París: Sovremenny Zapiski], p. 12.

<sup>96</sup> N. Reitano: Op. cit., p. 377.

<sup>97</sup> V. Nabokov (dic., 1992): Op. cit., p. 150.

recogen lo que en nuestra opinión son ideas originales de Nabokov sobre la memoria, el tiempo o el arte, sin prejuicio de que algunas de ellas encajen en la base del pensamiento de Bergson, aunque, tengan, en Nabokov un desarrollo autónomo.

### 5.3.1. La presencia de la imaginación en los recuerdos

La primera de estas ideas es que, para Nabokov, la conciencia está formada tanto por el pasado como por la imaginación. Dicho de otra manera, los recuerdos, al estar inmersos en la duración, experimentan también su propia evolución. Nabokov parte aquí de la *durée* de Bergson, pero introduce la novedad de que no solo el pasado modifica constantemente los recuerdos, aumentándolos, sino que también lo hace la imaginación, alterándolos. Veamos dos ejemplos en *Ada*:

“Hamacas y miel. Ochenta años más tarde, Van recordaba aún, con el frescor punzante de la primera alegría, cómo se había enamorado de Ada. Memoria e imaginación confluían en un mismo punto de partida: la hamaca de sus amaneceres de adolescente<sup>98</sup>”.

Memoria e imaginación confluyen en los “recuerdos”. La imaginación altera la memoria, la modifica a medida que nosotros mismos evolucionamos; quizás, la adapta a nuestro nuevo yo. Nuestra visión del pasado cambia a medida que cambiamos nosotros.

Pasemos ahora al segundo ejemplo, que nos muestra un curioso fenómeno:

“Después de aquellas palabras [Van] se dio media vuelta y tomó el camino de la casa. »Habría podido jurar que no se volvió ni una sola vez y que en ningún prisma ni en ninguna coincidencia óptica habría podido, mientras se alejaba, verla en forma corporal. No obstante, retendría para siempre la imagen compuesta y atrozmente nítida de Ada, en pie en el lugar donde la había dejado. Aquella imagen (...) que nunca, nunca, podría olvidar, consistía en una selección y una mezcla de imágenes inconexas y de expresiones de Ada que habían hecho sentir a Van el insoportable dolor del remordimiento en diversas circunstancias del pasado<sup>99</sup>”.

Van no ha visto la imagen de Ada que “recuerda”, pero es capaz de formarla a través de imágenes del pasado. Así, para Nabokov, los recuerdos pueden alterarse y mezclarse, en tanto son parte de una conciencia cualitativa y sucesiva, hasta dar lugar a imágenes verosímiles que no necesariamente existieron.

---

<sup>98</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 82.

<sup>99</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., pp. 308 – 309.

Para Mattison, esto supone que “la escritura de Nabokov va más allá de la teoría bergsoniana al vincular la estética a la memoria y a la imaginación<sup>100</sup>”. [La cursiva es mía]. En esta cita de Mattison podemos ver dos cosas. En primer lugar, que Nabokov se centra, como hemos dicho antes, en la dimensión estética de la intuición y las imágenes, no en la filosófica; y, en segundo lugar, que Nabokov añade la imaginación al curso de la conciencia y, en consecuencia, a las causas últimas del arte. Para Nabokov, el arte nace de nuestra conciencia, y en la conciencia operan tanto la memoria como la imaginación. De hecho, es sabido que los escritores a menudo parten de sus recuerdos para componer sus historias, pero los alteran, los tornan en ficción.

Para Nabokov, en conclusión, la imaginación modifica nuestros recuerdos y es un ingrediente fundamental en la intuición, en la creación artística.

### **5.3.2. El tiempo y el ritmo**

Otra peculiaridad de Nabokov es la concepción del tiempo como ritmo. El escritor afirma, en numerosas ocasiones, que “el Tiempo es ritmo”. Esto puede parecer contradictorio con la concepción de un tiempo indivisible y totalmente ajeno a las agujas del reloj, pero no lo es si por ritmo entendemos lo siguiente:

“No los latidos recurrentes del ritmo, sino el vacío que separa dos de esos latidos, el hueco gris entre las notas negras: el Tierno Intervalo. La pulsación misma no hace sino recordar la triste idea de la medida, pero entre dos pulsaciones hay algo que se parece al verdadero Tiempo<sup>101</sup>”.

Recordemos que, a través de la intuición, podíamos alcanzar conceptos como el del tiempo. Pues bien, por la vía de la intuición, Nabokov identifica el tiempo con el vacío que separa dos pulsaciones. Entre el tic y el tac de un reloj o entre dos latidos, habría un vacío temporal que podría hacernos sentir, momentáneamente, la esencia tiempo. Aunque Bergson en ningún momento –que sepamos– afirmara tal cosa, esta idea encaja en su pensamiento, pues asume totalmente la idea de la intuición como método de conocimiento, y particularmente como método para aprehender el tiempo.

### **5.3.3. La “inmortalidad” del arte**

---

<sup>100</sup> L. Mattison: Op. cit., p. 38.

<sup>101</sup> V. Nabokov (nov., 1986): Op. cit., p. 548.



Volvemos al arte. Hemos argumentado, en buena medida con citas tuyas, el rechazo de Nabokov a la idea del futuro. Sin embargo, Reitano aprecia en sus textos una salvedad a ese planteamiento: la aceptación de una dimensión extratemporal en el arte, una fisura por la que puede abrirse camino, con dificultad, la proyección hacia el futuro.

Esta fisura se produciría cuando trasladamos el contenido de nuestra conciencia a una obra de arte. Es decir, cuando utilizamos un recuerdo, acaso alterado por la imaginación, para construir algo estético. Así lo expresa Reitano:

“Donde la memoria confluye con la imaginación, el futuro se convierte en la provincia del arte, ese reino eterno estructurado por el pasado revisitado (la memoria) y el presente expectante (el yo imaginador)<sup>102</sup>”.

Sin embargo, existe un peligro que también advierte Reitano: que separemos ese recuerdo de nosotros mismos, que el recuerdo pierda para nosotros su sabor en nombre de las exigencias de la ficción. Nabokov alude a este fenómeno en *Opiniones contundentes*: “Algunos recuerdos, tal vez intelectuales más que sentimentales, son muy frágiles y a veces tienden a perder el sabor de la realidad cuando el novelista los sumerge en su libro, cuando se los entrega a los personajes<sup>103</sup>”.

De hecho, en su autografía proporciona ejemplos de recuerdos de su infancia entregados a la literatura y desvinculados así de su conciencia. Concretamente, después de hablar de lápices de colores, espejos y lámparas que recuerda de su infancia, dice:

“Esos lápices, ay, también han sido distribuidos entre los personajes de mis libros a fin de mantener ocupados a diversos niños ficticios; ahora ya no son del todo míos. En algún lugar, el piso de un capítulo, la habitación realquilada de un párrafo, también he situado ese espejo inclinado, y la lámpara de petróleo y la araña con sus gotas. Quedan pocas cosas, muchas han sido despilfarradas<sup>104</sup>”.

No obstante, esa pérdida de los recuerdos propios, que quedan consagrados al arte, tiene otra implicación: separados del artista, pueden seguir existiendo cuando este muera. A través de su obra.

Para Nabokov, cuando un autor entrega un recuerdo al arte, despeja el camino para que ese recuerdo le sobreviva, para que ese recuerdo se proyecte hacia el futuro. Naturalmente, es un requisito imprescindible que la obra responda a criterios puramente

---

<sup>102</sup> N. Reitano: Op. cit., p. 381.

<sup>103</sup> V. Nabokov (2017): Op. cit., p. 24.

<sup>104</sup> V. Nabokov (abril, 1986): Op. cit., p. 119.

estéticos, no a propósitos sociales, pues esto último, dice Nabokov, de nuevo de manera implacable, es flor de un día:

“La obra de arte no tiene importancia alguna para la sociedad. Sólo es importante para el individuo, y sólo el lector individual es importante para mí. Me importan un bledo el grupo, la comunidad, las masas y demás. Aunque no me gusta la frase «el arte por el arte», ya que desgraciadamente algunos de sus promotores, como por ejemplo Oscar Wilde y diversos poetas afectados, fueron en realidad moralistas y didascálicos rematados, no cabe duda de que lo que libra a la obra novelesca de las larvas y el moho no es su importancia social, sino su arte, únicamente su arte<sup>105</sup>”.

Para Nabokov, la estética no es solo el *leitmotiv* de una novela, sino que es también la garantía de que esta pueda sobrevivir al paso del tiempo, escapar a “las larvas y el moho”.

Y aún podemos dar un paso más. Al consagrar nuestro recuerdo a una obra de arte (sin más pretensiones que el arte), no solamente nosotros perdemos el recuerdo, sino que corremos otro riesgo: que sea totalmente desvirtuado al ser interpretado. Es verdad que el arte nunca es interpretado *exactamente* según la intención original del artista, pero sí puede conducir al espectador a una sensación parecida o incluso casi idéntica a la que sintió el creador de la obra... Salvo que las interpretaciones de los espectadores no dejen ni rastro de la sensación original del artista. Así lo expresa Mattison:

“En el tiempo, uno es una acumulación de recuerdos que termina con la muerte de uno. Pero el arte que surge de tales recuerdos se lanza al futuro, en el cual el significado [original] es alterado, olvidado o traicionado. Se pierde el «atractivo retrospectivo» de los recuerdos individuales, que se vuelven «más estrechamente identificados» con las propias novelas que con cualquier «yo anterior». *Pálido Fuego* de Nabokov es sin duda la respuesta más contundente al destino crítico de la literatura jamás escrita<sup>106</sup>”.

En nuestra opinión, la alusión de Mattison a *Pálido fuego* no puede ser más acertada. *Pálido fuego* es una obra que se inicia con un largo poema, y el resto del libro es la interpretación descabellada que hace de ese poema un excéntrico personaje que piensa que el poeta lo escribió pensando en él. El significado que ese personaje da al poema no tiene nada que ver con el significado original que le dio el poeta. Y es que ese es precisamente el riesgo del arte: que no solo el artista pierda su recuerdo, sino que este se pierda para siempre. Que el espectador lo desvirtúe, lo interprete mal.

---

<sup>105</sup> V. Nabokov (2017): Op. cit., p. 46.

<sup>106</sup> N. Reitano: Op. cit., p. 385.

Pero puede suceder lo contrario. Puede que el lector penetre –lo máximo posible– en el sentido que el artista da a la obra y se estremezca, como él, ante el arrebató estético. Puede que el arte conmueva al espectador, erice su vello, le robe un suspiro. Por eso, cuando preguntaron a Nabokov cuáles eran los placeres de escribir, respondió lo siguiente:

“Se corresponden exactamente con los placeres de la lectura, la dicha, la felicidad de una frase es compartida por escritor y lector: por el escritor satisfecho y el lector agradecido, o, lo que es lo mismo, por el artista agradecido a la fuerza desconocida de su espíritu que le ha sugerido una combinación de imágenes, y por el lector artístico a quien esa combinación satisface. (...) Señoras y señores, el hormigüeo en la espina dorsal os dice realmente lo que sintió el autor y lo que quiso que sintierais<sup>107</sup>”.

Porque es entonces cuando el arte cumple su función, cuando la obra cobra vida propia y sobrevive al artista. Cabe proyectarse al futuro, incluso más allá de la muerte, a través del arte.

No obstante, no hay que perder de vista que, tarde o temprano, las obras se perderán también entre las arenas del tiempo, como todo lo demás. Como le escribió Nabokov a su esposa: “Pasan los años, cariño, y con el tiempo nadie sabrá lo que tú y yo sabemos<sup>108</sup>”.

## **6. Conclusiones**

Hemos analizado algunas ideas de Henri Bergson, que han de ubicarse en su crítica al sistema positivista imperante en su época. Bergson reconoce y admira la inteligencia como método de conocimiento, pero clama que no se le conceda el monopolio de la verdad, argumentando que existen realidades como la filosofía o la estética que también forman parte del hombre y que no pueden alcanzarse por la vía de la inteligencia pura.

En ese sentido, Bergson critica que la noción habitual de tiempo se refiere en realidad a tiempo espacializado, pues esa noción no concibe el tiempo como lo que, según él, es: una duración heterogénea, sucesiva e indivisible. Además, Bergson traza una vinculación entre esa duración y la conciencia, que ha de entenderse como que la aproximación del ser humano al tiempo es de carácter vivencial. Finalmente, Bergson eleva la intuición a método de conocimiento, y afirma que ha de colaborar junto a la inteligencia para poder aprehender la realidad en toda su hondura.

---

<sup>107</sup> V. Nabokov (2017): Op. cit., p. 54.

<sup>108</sup> V. Nabokov (abril, 1986): Op. cit., p. 353.

Hemos explicado también las afinidades y las divergencias de Bergson con cuatro intelectuales que, creemos, son definitorios de los debates en los que Bergson participó: William James, Edmund Husserl, Gaston Bachelard y Albert Einstein. A modo de resumen muy escueto, Bergson coincide con el primero en enfocar el pensamiento como una corriente; con el segundo en el interés por llegar a las cosas mismas desde el punto de vista de la vivencia; con el tercero en la idea de que la realidad se nos muestra forma de imágenes; y, finalmente, Bergson mantuvo con el cuarto una sonora polémica a propósito de si el tiempo depende de la velocidad y, en el fondo, de si la filosofía y la intuición tienen validez para turbar las verdades de la ciencia y la inteligencia. La discusión, argumentamos, sigue abierta.

Después, hemos analizado la influencia de Bergson en Marcel Proust, que puede verse, en nuestra opinión, en la noción del tiempo como algo vivencial, esto es, en su vinculación con la conciencia; y en la distinción entre dos tipos de memoria: en Bergson, la pura y la motora; en Proust, la involuntaria y la voluntaria.

Finalmente, hemos abordado la influencia de Bergson en Vladimir Nabokov. En nuestra opinión, puede decirse que hay una influencia de Bergson en Nabokov, así como algunas coincidencias y algunas divergencias entre ambos autores, como hemos tratado de argumentar a lo largo de la segunda parte de este trabajo.

Ambos coinciden en que la concepción habitual del tiempo se refiere en realidad a tiempo espacializado, en la dificultad para fijar el concepto del tiempo, en el enfoque vivencial del tiempo y su identificación, en ese sentido, con la conciencia, en la distinción entre dos tipos de memoria, en la importancia del pasado y su acumulación en el presente, en el rechazo a un futuro predeterminado y en el reconocimiento de la intuición como método de conocimiento, aunque esto último, en Nabokov, como en Bachelard, nos lleva al mundo de la estética, no tanto al de la filosofía.

Por lo demás, existen algunos aspectos de Nabokov que no están en Bergson, como la concepción de la imaginación como una fuerza capaz de alterar los recuerdos, la vinculación de la esencia del tiempo con la misma sensación (imagen) que se tiene entre dos pulsaciones, entre dos palpitaciones, entre dos latidos, y la idea de que, a través del arte, el artista puede abrir una fisura hacia el futuro, entregando el contenido de su conciencia (memoria más imaginación) a una obra de arte.

Al hacer esto último, existen los riesgos de que el artista pierda su recuerdo y de que el espectador interprete mal la obra, pero cabe también la posibilidad de que las vibraciones que sintió el artista sean captadas por el espectador. Cabe la posibilidad, en fin, de que el artista y el espectador compartan el arrebató estético.

## 7. Bibliografía

- San Agustín de Hipona (398): *Confesiones*. Libros en red, 2007. Disponible en: [https://www.iesdi.org/universidadvirtual/Biblioteca\\_Virtual/Confesiones%20de%20San%20Agustin.pdf](https://www.iesdi.org/universidadvirtual/Biblioteca_Virtual/Confesiones%20de%20San%20Agustin.pdf) . [Consultado el 8 de mayo de 2020].
- Bachelard, Gaston (1992): *Fragmentos a una poética del fuego*, Buenos Aires: Paidós. [1ª edición (1988): *Fragments d'une Poétique du Feu*, París: PUF].
- Bergson, Henri (1990): *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme S.A.U. [1ª edición (1927): *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París: Presses Universitaires de France].
- Bergson, Henri (1972): *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade. [1ª edición (1934): *Le Pensée et le Mouvant*, París: Libraire Félix Alcan].
- Bergson, Henri (1963): *Obras escogidas: La evolución creadora*. Madrid: Aguilar, pp. 430 – 755. [1ª edición (1907): *L'Évolution créatrice*, París: Libraire Félix Alcan].
- Bergson, Henri (2006): *Materia y memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus. [1ª edición (1896): *Matière et mémoire*, París: Presses Universitaires de France].
- Canales, Jimena (2015): “Einstein contra Bergson”, *Letras libres*. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/einstein-contra-bergson> [Consultado el 15 de abril de 2020].
- Cherniavsky, Axel (2006): “La concepción del tiempo de Henri Bergson: el alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad”, *Revista de filosofía y teoría política*, 37, Universidad de Buenos Aires, pp. 1 – 22.
- Foster, John Burt (1993): *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton: Princeton University Press.

- Garbisu Buesa, Margarita (2018): *Literatura y creación literaria*. Madrid: Ediciones CEF, Udimia.
- Glynn, Michael (2007): *Vladimir Nabokov. Bergsonian and Russian Formalist in His Novels*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Martínez Lozornio, Juan de Dios (2016): “Tiempo e imagen en Gastón Bachelard y Henri Bergson”, *Valenciana* vol. 9, nº 17, Universidad de Guanajuato, pp. 139 – 163.
- Mattison, Laci (2013): “Nabokov’s Aesthetic Bergsonism: An Intuitive, Reperceptualized Time”, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*; 46, nº 1, pp. 37 – 52.
- Muñoz-Alonso López, Gemma (1996): “El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto”, *Revista General de Información y Documentación*, Vol 6-1, Servicio Publicaciones U.C.M., pp. 291 – 311.
- Nabokov, Vladimir (nov., 1986): *Ada o el ardor*, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1969): *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, Nueva York: McGraw-Hill].
- Nabokov, Vladimir (1986): *El ojo*, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1930): *Soglyadati*, París: Sovremenny Zapiski].
- Nabokov, Vladimir (abril, 1986): *Habla, memoria*, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1966): *Speak, Memory*, Nueva York: G.B. Putnam’s Sons].
- Nabokov, Vladimir (1986): *Lolita*, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1955): *Lolita*, París: Olympia Press].
- Nabokov, Vladimir: (1994): *Mashenka*, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1927): *Mashenka*, Berlín: Slovo].
- Nabokov, Vladimir (2017): *Opiniones contundentes*, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1973): *Strong Opinions*, Nueva York: McGraw-Hill International].
- Nabokov, Vladimir (dic., 1992): *Pálido fuego*, Barcelona: Anagrama. [1ª edición (1966): *Pale Fire*, Nueva York: G. P. Putnam’s Sons].
- Norman, Will (2012): *Nabokov, History and the Texture of the Time*. Nueva York: Taylor & Francis Group.

- Padilla Moreno, Juan (2015): *Bergson. La intuición como método de conocimiento*, Barcelona: Ediciones S.A.U.
- Padilla Moreno, Juan (2018): *Historia del pensamiento contemporáneo*. Madrid: Ediciones CEF, Udima.
- Padilla Moreno, Juan (2003): “La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson”, *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 36, pp. 99 – 130.
- Pintos Peñaranda, María Luz (1983): “Afinidades entre Husserl y Bergson”, *Ágora: Papeles de filosofía*, nº 3, pp. 221 – 224.
- Reitano, Natalie (2007): “Our Marvelous Mortality: Finitude in Ada or Ardor”, *Criticisim*, Detroit, 49, pp. 377 – 403.
- Ricoeur, Paul (1995): *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Ciudad de México: Siglo XXI editores. [1ª edición (1984): *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de la fiction*, París: Éditions du seuil].
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004): “Biografía de Gastón Bachelard”, en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bachelard.htm> . [Consultado el 5 de marzo de 2020].
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004): “Biografía de Henri Bergson”, en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bergson.htm> . [Consultado el 2 de marzo de 2020].
- Seoane, Andrés (2019): “Nabokov, un escéptico en el mundo de los sueños”, *El cultural*. Disponible en: <https://elcultural.com/nabokov-un-esceptico-en-el-mundo-de-los-suenos> [Consultado el 15 de abril de 2020].
- Strathern, Paul (2016): *Nabokov en 90 minutos*. Madrid: Siglo XXI Editores. [1ª edición (2005): *Nabokov in 90 minutes*, Chicago, Rowman & Littlefield].
- Entrevista de Bernard Pivot a Vladimir Nabokov para el programa *Apostrophes*, 1975. Disponible en <https://vimeo.com/23608897> . [Consultado el 12 de mayo de 2020].