

Unas notas sobre el ímpetu creador de la vida: García Bacca lee a Bergson

A few notes on the creative impetus of life: García Bacca reads Bergson

ALBERTO FERRER GARCÍA
Universitat Oberta de Catalunya

Recibido: 8/8/2021 Aceptado: 31/1/2022

RESUMEN

El presente artículo expone cómo, en el pensamiento de García Bacca, la noción de «vida» –y la función decisiva que esta desempeña en el mismo– está estrechamente imbricada a una actividad libre y creadora; colocándonos más en la estela de Bergson que en la de Ortega o Dilthey como, hasta el momento, los estudiosos de García Bacca han venido situándole.

PALABRAS CLAVE

JUAN DAVID GARCÍA BACCA; HENRI BERGSON; VIDA; ARTE;
CREACIÓN NIETZSCHE; FISIOLOGÍA HERMENÉUTICA; EXPIACIÓN; ARTE
CORPORAL

ABSTRACT

This article shows how, in García Bacca's thought, the notion of «life» and the decisive role it plays in it, is closely linked to a free and creative activity; placing ourselves more in the wake of Bergson than in that of Ortega or Dilthey, as, up to now, García Bacca scholars have been placing him..

KEYWORDS

JUAN DAVID GARCÍA BACCA; HENRI BERGSON; LIFE; ART; CREATION

La estructura de nuestro espíritu es [...] en gran parte nuestra obra, o por lo menos la obra de algunos de nosotros.
Henri Bergson (1911, p. 13)

I. INTRODUCCIÓN: DEL OLVIDO DE ORTEGA

AUNQUE, GENERALMENTE, SE HAYA asociado el viraje sufrido y declarado por García Bacca en su *Introducción al filosofar* (1939) –donde dejando de lado la férrea epistemología impuesta por la lógica científica, se apuesta por una más cercana a los dictados de la propia vida– al nombre de Ortega y a su vitalismo de cariz historicista (cf. Beorlegui 1988 y Gimeno Monfort 2015), hay mucho más de Bergson –y de Dilthey– que del filósofo español, no sólo en aquellos papeles, sino en toda su vasta producción literaria posterior (cf. Ferrer García 2020); siendo nuestro propio autor el que –de un modo más o menos explícito– se mostrara mayormente interesado en el esqueleto filosófico de Ortega antes que en sus ideas concretas (cf. García Bacca 1990, p. 11).

Cuando García Bacca se pregunta, años después de su citada *Introducción*, si no «será la Vida, la Razón vital, el “élan vital” (Bergson), el detonador que desencadene la reacción en serie, y ponga las cosas en ser, el ser en pensar, el pensar en Absoluto» (García Bacca 1956a, p. 36), está brindándonos, aun cuando el protagonista de aquel ensayo fuera el propio Ortega, un atisbo por el que se dejan ver sus inclinaciones filosóficas más propias. En aquellas líneas, y aunque una primera lectura panorámica pudiera hacernos creer lo contrario, nuestro filósofo no está realmente equiparando los conceptos orteguianos de «Vida» y «Razón vital» con el bergsoniano de «élan vital» –una apreciación siquiera somera y primera nos la da ya el uso de las mayúsculas–, sino íntimamente contraponiéndolos. Tras su periplo neotomista (ca. 1926-1936), nuestro autor ya había quedado suficientemente desencantado de endiosamientos como para constituir ahora a la «Vida» en esa nueva instancia reguladora que, cual dios o diosillo (cf. García Bacca 1939, p. 16), uniera «con líneas lógicas ideales que les den forma de constelación tan arbitraria, en realidad, como esas figuras imaginarias [...] de que hemos poblado los cielos para poner en ellos orden y unión, en vez de contentarnos con esos guiños sueltos, interjecciones de luz, chispazos en el Gran Silencio, que son las estrellas» (García Bacca 1956b, p. 114).

Tampoco podía resultarle suficiente una «Razón vital» en la que –aunque en grado mínimo– todavía queda un resquicio de mecanismo ideológico objetivo, objetivante y objetivador; a pesar de que, mediante esta, afirma García Bacca, se haya «sacado del cuerpo, de la vida, esa espina de lo lógico y lo matemático, lo formal, que desde Descartes se le había ido hincando cada vez más» (García

Bacca 1990, p. 309). El problema de Ortega es la sistematización –aunque en ciertos pasajes nuestro filósofo la obvie– que este acaba haciendo de la vida:

Uno de los sismos más característicos y de más amplias repercusiones que la razón vital impone a la razón pura consiste en invertir la estratigrafía ideológica pura, es decir: la forma de *sistema*, plegando y replegando los estratos de modo que den lo que Ortega, antes que nadie, ha denominado “*repertorio*” vital. *Repertorio* es la forma que la vida, y sobre todo la razón vital, da a *sistema*. (García Bacca 1990, p. 390)

Repertorio vital que –digamos aquí con todas las letras lo que García Bacca deja intuir con sólo algunas («antes que nadie»)–, posteriormente, también Heidegger, en su manera y en su tanto, nos entregaría y al que, García Bacca, se opondría frontalmente –como, aunque aquí vuelto de espaldas, se opondría también a la retahíla entregada por el maestro.

De ahí nuestra incidencia, en las líneas que siguen, en el ímpetu de esa vida; un ímpetu que, en Ortega, en última instancia, conduce a la razón, como órgano de lo absoluto –y el Absoluto de Ortega no es el de García Bacca–, a completarse en aquel híbrido que ultima a la razón pura con la clara razón histórica: «en primer ímpetu la razón vital tiende a darse la forma de razón pura; al recuperar la razón vital la posición excéntrica, es decir, el centro en sí, reabsorbe, mediante la razón histórica, la razón pura, preparando de esta manera otra salida de sí hacia otro tipo o estado de razón pura» (García Bacca 1990, p. 387). Bergson salva el ímpetu que Ortega sacrifica y es, precisamente desde él, desde donde García Bacca articulará toda su filosofía.

II. VIDA Y CREACIÓN

Las primeras líneas del capítulo que García Bacca dedica a Bergson –como principal impulsor del sentido «vivencial» de la filosofía moderna– en su *Filosofía en metáforas y parábolas* (1945), están encabezadas por una serie de sentencias de aquel, recogidas todas de su *L'évolution créatrice* (1907), que bien pudiéramos convertir en acordes que, cual basso ostinato, resonasen a lo largo y ancho de toda nuestra exposición –como resonaron, desde entonces (1945), en toda la vastedad literaria de nuestro autor. Se nos permitirá transcribirlas según orden y traducción del propio García Bacca en el citado capítulo:

- I. «Para un ser consciente el existir consiste en cambiar, el cambiar en madurar, el madurar en crearse indefinidamente a sí mismo» [...].
- II. «Duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de absolutas novedades» [...].
- III. «La vida es creación continua de imprevisibles formas» [...].
- IV. «La realidad se nos aparece como ininterrumpido surtidor de novedades» [...].

V. «La vida es tendencia, y la esencia de una tendencia consiste en desarrollarse en forma de haz, creando, por el mero hecho de crecer, direcciones divergentes entre las que se dividirá su ímpetu» [...].

VI. «La evolución es una creación incesantemente renovada» [...].

VII. «En el fondo de la vida hay un esfuerzo para injertar, sobre la necesidad de las fuerzas físicas, la más grande suma posible de indeterminación» [...].

VIII. «La extensión aparece como una tensión interrumpida» [...].

IX. «El ímpetu vital consiste, y se resume, en una exigencia de creación» [...].

(García Bacca, 1964: 143) / (Bergson, 1907: 8 [I], 11-12 [II], 32 [III], 50 [IV], 108 [V], 112 [VI], 125 [VII], 267 [VIII] y 273 [IX]).

Aunque sintética, la colección no tiene nada que envidiar, en cuanto a agudeza se refiere, a aquella otra que Deleuze nos entregara años más tarde—su *Mémoire et vie* (1957). Además, García Bacca, lo lleva todavía más al extremo de la simplificación al afirmar que «toda la filosofía de Bergson [...] se resume en cuatro palabras [...]: *ímpetu vital, duración, creación, inversión*» (García Bacca 1964, pp. 143-144); y que estas—por si la condensación no nos hubiera parecido ya suficiente—podían compendiarse en la cuarta de las sentencias recogidas: la realidad es ininterrumpido surtidor de novedades; remarcando así la primacía de lo ontológico como manantial primero de toda creación. Frase, nos dice García Bacca, que no sintetiza sólo su *L'évolution créatrice* sino todas sus obras.

García Bacca comienza por remarcar la audacia bergsoniana que supone, en tiempos en los que la ciencia—y la física, más concretamente—andaba en pleno apogeo determinista (Laplace, Spencer...), afirmar la vida como «una auténtica *reserva de indeterminación*» (Bergson 1907, p. 137), otorgándole a esta, como función más propia, la de insertar aquella indeterminación en la materia quebrando la aparente solidez de la misma. Con ello, Bergson daba a la filosofía un sabor nuevo al que García Bacca etiquetará de «vivencial»—«vívido», «vivaz»—, y que, según afirma, ninguna otra filosofía lo ha poseído de una manera tan delicada y excelentemente—lo cierto, afirma el propio Bergson, «es que la filosofía jamás ha admitido francamente esta creación continua de imprevisible novedad» (Bergson 1934, p. 132): la vida—; lo que nos permitirá poner nombre y apellido al padre o madre—asígnesele el rol que se quiera—de esa palabra enconceptuada y concepto empalabrado de «vida» que acompañará a nuestro autor toda ella.

Vida es, entonces—y dicho sin más florituras—, indeterminación. Y si esta es así, una filosofía—sea la de Bergson o la de García Bacca—que se articule desde la misma, necesariamente también lo será—aunque lo sean, que lo fueron la de ambos, e irremediamente, de cuando en cuando—; resultando una filosofía no indeterminada sino anti-determinista, al ser incapaz de «dejar trazados de

una vez para siempre los linderos, límites o definiciones de las cosas» (García Bacca 1964, p. 145).

Pero para que la vida pueda ostentar sus funciones, para que «nos sepa a sorpresa, a creación, a novedad, es preciso, ante todo, que se conserve en el universo una cierta “*reserva de indeterminación*”» (García Bacca 1964, p. 145) –de ahí que García Bacca haya constituido la sentencia bergsoniana en piedra angular de toda su propuesta. Y el ingenio bergsoniano para introducir la indeterminación en el fondo ontológico está en un elemento temporal: la duración –el tiempo como creador.

En la filosofía contemporánea, «el tiempo posee una especial contextura que lo pone en oscura y sospechosa relación [...] con el *ser* y con los *modos del ser*» (García Bacca 1990, p. 35) –con la ontología. Un fenómeno, el de la intromisión del tiempo en el ser, al que Heidegger ha dado –en su célebre *Sein und Zeit* (1927)– el nombre de *proyección*; como el film –aquí el Ser– se nos da proyectado en una pantalla cinematográfica –en Tiempo. El universo físico, allí donde aquello que pasa puede pasar igualmente en un segundo que en una milésima o millonésima de cuatrillonésima de segundo, no dura. «El que ciertos acontecimientos del mundo real nos parezcan *durar* [...] *depende* y es creación de la vida, frente a la indiferencia de lo real» (García Bacca 1964, p. 146).

Introduce así Bergson –frente a un Heidegger que termina por marcar un horizonte, unos límites naturales de aquel: nacimiento y muerte– un quiebro fundamental entre el concepto clásico de «tiempo» –y sus extensiones en presente, pasado y futuro– y esa novedosa ocurrencia de la «duración» que lo encuadra en una «*indefinida resurrección* que ya quisiera para sí el ave fénix de los cuentos» (García Bacca 1990, p. 35). El pensamiento clásico asoció lo real al presente –definiendo así el ser por un componente de presencia–; lo posible al futuro –entendiendo la posibilidad como aquello que puede llegar a ser, a hacerse presente–; y lo necesario al pasado –como aquello irremediable ya. Pareciera que la vida no fuera entonces mas que un perpetuo rebobinar, donde todo fuera hacia un pasado, viniendo del futuro y desfilando ante el presente; pero la duración es irreversible.

La vida levanta –y es esta la mayor intromisión del «tiempo» en el ser– el futuro a la categoría de porvenir, quebrando así toda idea de posibilidad y articulando en su lugar aquel trinomio de novedad, originalidad, espontaneidad, que otorga al tiempo –porque en él se entromete la vida– las dotes de «creador» –dotes que García Bacca le había conferido en el título de su capítulo dedicado a Bergson en *Nueve grandes filósofos*. Cree Bergson, porque así se lo proporcionaban los datos científicos de su tiempo –la ley fundamental por aquel entonces era la de conservación de la materia–, que lo físico –el campo de las leyes físicas y las verdades matemáticas– no está temporalmente orientado porque no tiene porvenir; tiene determinado un futuro que, sencillamen-

te, todavía no ha tenido ocasión de hacer acto de presencia ante mi presente –«simplemente porque no le he dado ocasión, no porque él no esté llamando a la puerta, siempre disponible para obligarme a constatar que desde siempre es ya una cosa u otra» (García Bacca 1990, p. 39). El mundo inorgánico, nos dice, es «una serie de repeticiones o de cuasi repeticiones infinitamente rápidas que se suman en cambios visibles y previsibles» (Bergson 1934, p. 117); cosa que no sucede en el mundo de los seres vivos. Pues

al intentar hacerme presente lo que sentiré cuando llegue a viejo, cuando me ponga a imaginar, a presenciar, lo que sentiré cuando vaya a un concierto de Rubinstein, cuando vea el último cuadro de Picasso, cuando me nazca un nuevo hijo... notaré que ciertamente todos estos sucesos son *futuros*, pero de otra clase: son *futuros con porvenir*, *futuros con novedad*, con *creación*, imprevisibles. (García Bacca 1990, p. 39)

Al contrario que las leyes físicas, la vida dura porque hay que esperar a que, en ella, las cosas maduren: hay que esperar a que Picasso termine con sus pinceles o a que las manos de Rubinstein interpreten una nueva melodía; es por ello que el futuro de la vida encierra porvenir –y el porvenir garantiza la novedad: que por tener duración ese porvenir «tiene perfecto sentido –*vital, bien sentido*–, todo eso de sorpresa, novedad, invención, desconcierto, admiración, poesía, *vida*» (García Bacca 1964, p. 147); que de lo contrario no iríamos al Carnegie Hall a escuchar un concierto que ya sabemos –hasta internamente; en el sentido de aquellos sentimientos que vaya a removernos– cómo va a sonarnos, ni al MoMA a constatar con absoluta indiferencia cómo los trazos de aquellas obras, que nos presentaban como inéditas, cuadran hasta en el más mínimo detalle con nuestros presentimientos plásticos –y, por supuesto, sentimentales: que ya íbamos con la idea hecha de que no iban a hacernos gracia alguna o esperábamos que nos entusiasmaran como, efectivamente, lo hicieron.

Si la duración es entonces algo propio y original de la vida y la duración es inseparable de ese ímpetu de la novedad, de la espontaneidad, de la originalidad; aquello de lo que carece lo físico –el mundo inerte–, dice Bergson, es justamente de ese anhelo, de esa ansia, de ese «élan». Y si lo vivo dura, «justamente porque elabora sin cesar algo nuevo y porque no existe elaboración sin búsqueda, ni búsqueda sin tanteo[.] el tiempo es esta misma vacilación, o no es absolutamente nada» (Bergson 1934, p. 117). De manera que será la vida –que es impulso hacia apropiación– la que se encargue de trocar la indiferencia de lo físico frente al tiempo en esas diferencias temporales que son la duración propia de cada viviente –de cada uno de sus actos–; que «la vida [...] no espera que se forme un *órgano*; [...] por un acto con *duración fija* ella misma se fabrica sus órganos y desarrolla en ellos sus funciones» (García Bacca 1964, p. 151).

Y así, la vida –genuina responsable de «la creación continua de imprevisible novedad que parece proseguirse en el universo» (Bergson 1934, p. 115)– se ha fabricado esos «futuros originales, con creación y porvenir, [que] no son posibles antes de ser reales» (García Bacca 1990, p. 39) –siendo, desde esa dicotomía, desde la que se articulará toda su propuesta. Futuros que hoy –desde nuestro presente– no son posibles: habrán sido posibles, dice Bergson, sólo después que hayan sido o estén siendo reales.

Está claro que un espíritu en el que el *Hamlet* de Shakespeare se hubiese perfilado bajo la forma de lo posible habría creado con ello la realidad: habría sido, por definición, Shakespeare mismo. En vano imagináis que este espíritu habría podido surgir antes de Shakespeare: ocurre que no pensáis entonces en todos los detalles del drama. A medida que los completáis, el predecesor de Shakespeare piensa todo lo que Shakespeare pensará, siente todo lo que él sentirá, sabe todo lo que él sabrá, percibe todo lo que él percibirá, ocupa por consiguiente el mismo punto del espacio y del tiempo, posee el mismo cuerpo y la misma alma: es Shakespeare mismo. (Bergson 1934, p. 130)

Shakespeare crea lo posible al mismo tiempo que crea lo real: al ejecutar su *Hamlet*. En él, y por ende en toda creación plástica, la realidad no resulta una suerte de materialización de algo que ya pudiera preverse –de algo que fuera posible, y sin embargo todavía no fuera real. Es cierto, había matizado previamente a nuestra cita Bergson, que Hamlet era «posible» previamente a su realización, en el sentido de que no existía obstáculo insuperable para la misma; no siéndonos dado un exceso poético del tipo: Shakespeare hace de lo imposible un posible –o quiebros retóricos por el estilo. Sin embargo, ese grado de posibilidad no implica preexistencia ni esencialidad alguna de aquello que terminará realizándose: no sabremos que los obstáculos eran superables hasta que, efectivamente, los hayamos superado. «Cierra la barrera, sabes que nadie atravesará el camino: a partir de ahí no puedes predecir quién lo cruzará cuando la abras» (Bergson 1934, pp. 129-130).

Es preciso preguntarse, llama la atención Bergson en una nota a pie de página que pasa casi por completo desapercibida, si, en ciertos casos, «los obstáculos no *se han vuelto* superables gracias a la acción creadora que los ha superado: la acción, imprevisible en sí misma, habría entonces creado la “superabilidad”» (Bergson 1934, p. 130). Sin ella, sin la acción creadora, sin ese ímpetu, los obstáculos continuarían siendo insuperables. Una acción que, con William James, tomará un papel determinante. Pero ahora está a punto de tomar otro que no lo es en menor medida y que condicionará por completo la perspectiva de nuestro autor desde una óptica, hoy en día, todavía no trabajada con la debida precisión y detalle: vayan aquí nuestros barruntos.

La acción creadora de la vida es la acción creadora del arte. La naturaleza –confundiendo aquí, pues así lo hace nuestro autor, naturaleza con vida–, al igual que el artista, cree Bergson, crea lo posible al mismo tiempo que lo real cuando ejecuta su obra. ¿Por qué se duda entonces de la obra de aquella cuando no cuestionamos, por ejemplo, la obra de un Shakespeare? «Una brizna de hierba no se parece más a otra brizna de hierba que un Rafael a un Rembrandt» (Bergson 1934, p. 131). La naturaleza –el mundo concreto y completo, con la vida y la conciencia que enmarca–, para Bergson, posee esa *personalidad* –esa *ocasión de lucimiento*, dirá García Bacca– que hace de lo real físico material de expresión y exteriorización de lo que la vida en sí misma es. La vida crea así, entonces, de la misma manera que el músico compone una sinfonía sin preocuparse por las leyes de la acústica o el pintor dispone los colores sin tener en cuenta la química.

«La *vida artística* inventó el modo de liberar los objetos de la cárcel euclídea de la perspectiva, de la convergencia de todo en un punto; y consiguió, por una novedad imprevisible, dar a los cuadros *unidad pictórica visual*, no unidad simplemente geométrica» (García Bacca 1964, p. 154). Es a partir de esta invención cuando los elementos de un cuadro tienen *ocasión de lucirse*; que en la *Consegna delle chiavi* (ca. 1481-82) de Perugino todos los objetos que allí aparecen –desde las llaves hasta Cristo, pasando por cualquiera de los cedros que asoman al fondo– carecen de personalidad: se les sacrifica en favor de la convergencia de todo en un único punto, en favor de la geometría. Se entiende por ello que no resulte casual el hecho de que Bergson termine recurriendo –de manera continuada– al testimonio del arte para hacer verosímil sus ideas sobre la acción creadora de la vida –sobre el ímpetu de aquella.

Al interior mismo de la vida nos conduciría la intuición, me refiero al instinto desprendido, consciente de sí mismo, capaz de cavilar sobre su objeto y de aumentarlo indefinidamente. / Que un esfuerzo de este género no es imposible, lo demuestra ya la existencia, en el hombre, de una facultad estética junto a nuestra percepción usual. (Bergson 1907, p. 192)

La vida va a la zaga de esa significación –del enlace entre aquellas líneas que, con un movimiento terriblemente simple, se desplazan entre los seres– que al arte no se le escapa: la produce. Al artista le es dado el acceso al interior de las cosas mismas por una suerte de simpatía, dice Bergson: «degradando, por un esfuerzo de intuición, la barrera que el espacio interpone entre él y el modelo» (Bergson 1907, p. 192) –barrera que separa al sujeto del objeto dotando a este último de una absurda impenetrabilidad–; concediéndosele así un acceso privilegiado a lo real. Y el causante de esa separación, de esa distancia –de esa barrera para que la vida sea surtidor de novedades–, no es otro –y Bergson deja constancia explícita desde las primeras páginas de su *L'évolution créatri-*

ce– que el entendimiento –la inteligencia: el órgano de la vida superior, dice García Bacca, retrógrado y reaccionario, además de mecánico, por excelencia.

La inteligencia humana se siente como en casa cuando se la deja entre objetos inertes, sobre todo entre sólidos, donde nuestra acción encuentra su punto de apoyo y nuestra industria sus herramientas de trabajo, que nuestros conceptos han sido formados a imagen de los sólidos, que nuestra lógica es ante todo la lógica de los sólidos, que, por eso mismo, nuestra inteligencia triunfa en geometría, donde se revela el parentesco del pensamiento lógico con la materia inerte, y donde la inteligencia no tiene más que seguir su movimiento natural, después del más leve contacto posible con la experiencia, para ir de descubrimiento en descubrimiento con la certeza de que la experiencia marcha tras ella y le dará invariablemente la razón. (Bergson 1907, pp. I-II)

Del mismo modo, será también García Bacca el que, en su *Introducción al filosofar*, reclame, como lo hiciera Bergson, ese *hacer salir los colores a la cara del entendimiento*: «educar [...] la intuición filosófica según el modelo de la intuición estética, artística» (García Bacca 1964, p. 154). Que el descolorimiento –*la amarillez blanquecina de un recuerdo del oro solar*– de esa realidad anémica plagada de «sustancias» con la que convivimos lo ha provocado *el predominio directivo de lo sólido* –y «los sólidos fundan su supremacía en tres características: posesión de perfil claro y distinto, su consistencia frente al tiempo y a los movimientos, su manualidad; preeminencia geométrica, metafísica y práctica» (García Bacca 1939, p. 27). De ahí que nuestro autor vaya apostar por «la *inversión* de la dirección natural del entendimiento que es, según Bergson, la geometría de los sólidos y el encaminamiento por la dirección del *ímpetu vital*» (García Bacca 1964, p. 249).

La inteligencia funciona maravillosamente en lo rígido pero se ve desbordada por el ímpetu: «*se caracteriza por una incompreensión natural de la vida*» (Bergson 1907, p. 179). Pero la solución no pasa, ni en Bergson ni en García Bacca, por abandonarse al más vago sentimiento o a la absoluta irracionalidad –se contentarán con marcarle a la razón ciertos límites–: resulta tan sencillo como invertir esa dirección natural que ha seguido el entendimiento, en favor de la sacudida liberadora que remonte a la vida mental del plano mecánico al creador; se trata, dice García Bacca –siguiendo literalmente a Bergson–, de «contravenir la función natural de la inteligencia, tal como salió de las manos de la naturaleza» (García Bacca 1964, p. 163).

Y en esta operación juega un papel determinante ese nuevo modelo de intuir artísticamente, de manera que el tratamiento que se va a hacer aquí de la inteligencia, en cuanto razón vital y razón histórica, representando un estadio superior de la vida intelectual –alejado, dice García Bacca, en segunda potencia del instinto–, dista de aquella propuesta de Ortega donde, al completarse la

razón pura con la razón histórica, esta terminaba convertida en una suerte de razón vital que latía como órgano de lo absoluto: otra salida de sí hacia otro tipo o estado de razón pura. Pero aquí la inversión se está operando al margen de cualquier racionalidad pura: se contraviene la inteligencia determinista para apostar por un pensamiento probabilístico que no prescribe «a los elementos ni orden de aparición ni fijeza en el límite[:] [...] sólo *apuntan, señalan o aluden* al límite, sin terminarse o cerrarse positiva y definitivamente con él» (García Bacca 1964, p. 159). Tarea exclusiva de la intuición plástica, donde

la probabilidad –no la casualidad, ni siquiera la posibilidad–, sacudiendo esa seguridad rutinaria y confiada de todo determinismo, pone a la vida ante el problema y plan de creación e invención. Así, aquel determinista de alma que se llamó Aristóteles, y a quien el demonio no tentó con la vida interior cual lo acababa de hacer con Sócrates, tuvo que reconocer en su Poética que lo verosímil –cierta «metáfora» de la verdad eterna e inmutable–, ejerce más fuerza sobre el alma que lo verdadero en persona. La creación artística es obra de la verosimilitud; que si sólo existiera la verdad, con sus atributos lógicos y ontológicos de extratemporalidad, extraterritorialidad, extraindividualidad, necesidad, eternidad, inmutabilidad... no habría arte. (García Bacca 1964, p. 164)

Ello nos lleva a plantearnos cuál es el estatus que Bergson –y consecuentemente García Bacca– le está concediendo aquí a la categoría «arte» –una categoría, vamos ya entreviendo, con una determinación central que atraviesa desde la ontología hasta la epistemología– y que lo encontramos, de manera terriblemente evidente, al escuchar, con una cierta audacia auditiva, el *Preludio y fuga en sol menor* (BuxWV 149) del genio germano-danés, Dietrich Buxtehude; quien desarrolló un arte sonoro, una forma de componer e interpretar, al que llamó «*stylus phantasticus*»: piezas que brollan con plena libertad alrededor de una armonía que se despliega de mil y una maneras, con un ritmo que ocasionalmente se detiene, se deleita en sí mismo, juega a demorarse, y después estalla en todos los motivos contrapuntísticos y rítmicos que aún quedaban por desarrollar.

Su contemporáneo Leibniz, bien pudiera haber dicho de él aquello de que andaba haciendo aritmética sin darse cuenta de que, efectivamente, la estaba haciendo. Para él, la música no era sino un ejercicio puramente matemático: lo físico posee un innegable fondo numérico que, por ende, se hace también extensible al terreno de lo sonoro –aun-que nuestros oídos sean incapaces de percibirlo; que la música, en definitiva, está hecha para oírse y no para pensarse. Mientras Buxtehude compondría sin saber que, en realidad de verdad, estaba numerando; Leibniz reduciría la belleza de aquellas composiciones musicales a un «conocimiento discursivo, indirecto, mediato de la estructura matemática de lo intuitivo» (García Bacca 1949, p. 62). Y aunque es cierto que ambos estaban

trazando los planos de una arquitectura de lo absoluto, la estética de sus edificios iba a ser tan distinta como si nos diese por confundir un Mies van der Rohe –donde domina la fría fisionomía de un espacio único, casi infinito, que logra tomar el conjunto de expresiones de lo demás– con el Le Corbusier de *Notre Dame du Haut*, la capilla conocida informalmente como *Ronchamp* –donde *el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes se ensambla bajo la luz*.

En la música barroca se aplicaba la llamada «teoría de los afectos» (*Affektenlehre*): una concepción del arte que creía posible influir en el ánimo del receptor, conmoviendo los «humores» de este. La música actuaba como gobernadora y dominadora de las emociones; pero su estética quedaba sujeta a esa racionalización de las pasiones anímicas que hiciera Descartes, el propio Leibniz o Bacon –quedando, por ello, *anémicas*. Desde Monteverdi hasta Bach, pasando por Buxtehude, la formación en matemáticas, lógica y retórica, les enseñaba un orden, un ritmo, unas reglas, una estética y una ética, un sentido de la armonía y de la hermosura, de lo sublime y de la verdad, que terminaba por desplazar ese otro orden intuitivo, inmediatamente dado y directamente gozable, de sus composiciones. Sin embargo, en el hondón de todos esos fondos se enconde, nos dice García Bacca, no una teoría de los afectos sino, más bien, una concepción de los oficios del cuerpo. «Bergson ha sido en este punto [–como en otros tantos; añadimos ahora nosotros–] el máximo vidente, y el mayúsculo escandalizador» (García Bacca 1949, p. 63).

La apuesta espiritualista del pensador galo –compartida a pies juntillas por nuestro autor– viene a poner en evidencia la ignorancia científica, invencible, de nuestra alma –espíritu, ingenio...; llámesele como se quiera– respecto de «su» cuerpo, escindiendo ambas entidades, como ya lo hiciera Descartes, en dos polos irreconciliables. El cuerpo, lo físico, se constituye así en una resistencia que permite al espíritu sentirse real en la continua contraposición frente al mismo: «*sirve para la vida, pero no está hecho para la vida*» (García Bacca 1949, p. 65); como los vitrales de *Ronchamp* sirven para esa luz que ingresa en el templo creando un patrón moteado –semejante al cielo nocturno en el que contemplamos las estrellas–, pero no están hechos para ella.

La forma de la ventana prefija la forma geométrica de la luz que por ella entre; y la ventana es obstáculo para la luz. Y la más bella y trabajada de las vidrieras no pasa de ser obstáculo especial para la luz, obstáculo tan sutil que él mismo por su estructura está facilitando la invasión de la luz, y prefijándole el tipo de aparición. Pero ni ventana abierta, ni vidriera, son materia para la luz, en que la luz haga de forma, de fin intrínseco de ventana o vidriera; ni cuerpo es materia para que viva el alma, sino simple lugar de aparición, sistema de orificios por los que se ha colado la vida, y que, una vez abiertos, por casualidad o por plan externo, quedan disponibles para la vida, como por el agujero que el agua se

abrió, insinuándose, en las paredes de un depósito, se cuela ya permanentemente, sin tener que abrirse otro, el agua del estanque. (García Bacca 1949, pp. 64-65)

Todo lo cual viene a decirnos, en definitiva, que el aire y sus vibraciones, las leyes físicas –las relaciones numéricas y funcionales– que operan en el fondo de toda composición musical, no son más que obstáculos para que la música –el arte– *vuele con real y sensible vuelo*. Lo real físico hace de obstáculo para lo real artístico; obstáculo, huelga decirlo, que toda creación da por superado –recordemos a Bergson: los obstáculos se vuelven superables gracias a la acción creadora misma que los ha superado; aquella acción imprevisible, espontánea, novedosa crea la «superabilidad» de los mismos. No es entonces que el genio de Buxtehude haga aritmética sin proponérselo, es que, a pesar de las leyes de las frecuencias, hace música de lo que pudiera quedar en no más que un mero atino sonoro –como en mero atino plástico, en estado confuso de semejante fondo, quedó la reciente pintura firmada por una fórmula algebraica–; que «la música, lejos de ser una forma o estado confuso de las leyes matemáticas de semejante fondo, son éstas lo *contrario* de la música, *su contrario*, el obstáculo que hace que suene más *real*, perceptible, existente cada elemento musical» (García Bacca 1949, pp. 66-67).

Estamos entonces, dice García Bacca, bien lejos de Leibniz; pero no estamos presuponiendo como deseable la liberación de semejante gabela: carentes de la realidad física que las sostiene –y en cuya contravenencia se constituyen– sería imposible dar paso alguno en el orden de las creaciones espirituales. Ese fondo no es constitutivamente intrínseco de la obra, parte esencial suya, pero sí escenario que brinda la posibilidad de su aparición. «Es, pues, tan importante, pero no más, dominar la técnica [...], el material real en que aparece, como lo es para el electricista disponer de material con resistencia suficiente para que resulte incandescente un filamento» (García Bacca 1949, p. 67). El fulgor de la obra, entonces, dependerá –siempre en parte– de la severidad del material.

Durante siglos, se ha otorgado al arte el espacio que corresponde a ese lugar propio de la expresión de los «afectos», como al lógos corresponde aquel otro de la expresión de las «ideas»; pero el arte, anota García Bacca, no es «puro sentimiento, vago, indeterminado. Precisamente en los sentimientos, en ciertos sentimientos, hacen su aparición, como en un lugar y espejo propio, determinados valores» (García Bacca 1949, p. 68): el arte, es, diríamos con más acierto, el espacio donde hacen tremebunda e incitante presencia, con plenitud de eficacia, los valores –esos caracteres propios del lenguaje sentimental que, con realidad de verdad, nos conmueven. Axiología detrás de la cual no sólo se esconde una teoría del arte sino toda una teoría de la acción: «definiríamos la conciencia del ser viviente como una diferencia aritmética entre la actividad

virtual y la actividad real. Ella mide la brecha entre la representación y la acción» (Bergson 1907, p. 157).

En lo físico, no es posible sino aquello que efectivamente pasa: la posibilidad, con términos exactos de Bergson, se ajusta exactamente con la realidad –la tapon. Pero al colarse –por aquella brecha abierta entre la representación y la acción– la vida, lo posible desborda lo real. La acción no tapon aquí la impredecibilidad de la representación –una inadecuación a la que Bergson da el nombre de conciencia–: los valores constituyen un universo radicalmente distinto, e independiente, de los entes, reales o ideales; tienen una jerarquía propia, apunta García Bacca, una lógica distinta –esa lógica del corazón sobre la que nos exhortara Pascal; quien algo sabía de matemáticas–,

sus modos originales de manifestarse y descubrirse, y sobre todo, su potencia peculiar de hablar a la vida: su proximidad, rica en incitaciones, a ella. [...] Y es que [...] todos los valores, deben ser practicados con mesura, humanidad, cordialidad, caridad, sentimientos delicados, suavizantes, flexibles con la flexibilidad de lo vivo, sin la rigidez de lo cadavérico de «ser o no ser», «verdad o falsedad», sin términos medios. (García Bacca 1949, p. 69)

Una medianía sentimental que nivela aquella balanza que Ortega sí había ya calibrado: «templar la Verdad con sinceridad, atemperar Bondad con impetuosidad; poner a tono Belleza con deleite» (García Bacca 1975, pp. 70-71); pues los valores de la vida, del arte, se constituyen al margen, con independencia, de los valores lógicos –verdad o falsedad– o los ontológicos –ser o no ser. Que lo admirable del *Pater noster* que resuena entre los muros de *Ronchamp* es ese desfile, esa procesión sentimental conmovedora, que en él hacen los valores de amor, sumisión, anhelo, elevación, generosidad...

llevados y ostentados en sentimientos correspondientes, hábilmente dispuestos, y cantados con una emocionante simplicidad, con moderada tesitura de voz humana, que a Dios Padre se dirige, consciente de que está tan cerca que no es preciso gritar, sí elevar la voz de uno lo justo para que concordemente, en unisono cordial, puedan responder todos con aquel «líbranos del mal», anhelo en que todos estamos concordes, con esa concordancia de la conciencia subjetiva, de derechos iguales en todos, aunque objetivamente, racionalmente, estemos equivocadísimos. (García Bacca 1949, p. 68)

Nada, pues, de subjetivismo, o sentimentalismo, apunta García Bacca en las últimas líneas del ensayo sobre la música que nos viene ocupando, sino concordancia subjetiva: he ahí la pertinaz ocultación que el arte opera sobre todo fondo material y sus leyes resolviendo toda discordancia racional. Y no hay –ni podrá haberla– ciencia alguna, con racionalidad prospectiva, que logre dar cuenta de esta novedosa categorización que introduce la intuición artística,

pues no hay obra de arte –por ser cada una de estas compendio de valores– que descarrile hacia ser o no ser, verdad o falsedad –hacia lo previsible y lo calculable, hacia ese orden matemático hecho desde siempre y para siempre: las leyes físicas. En el arte cabrá, a lo sumo –y si se quiere–, racionalidad retrospectiva, «porque son sentimientos, y no razones en palabras, los que están sirviendo de ostensorios de valores[;] por eso la base material, las leyes físicas, [...] quedan reducidas al modesto oficio de simples lugares de aparición, que, cual los buenos espejos, han de hacer ver, sin dejarse ellos ver» (García Bacca 1949, p. 69).

III. CONCLUSIÓN: ARTE, VIDA Y LIBERTAD

El eje vertebrador que viene atravesándonos y cuya centralidad se la ha brindado a nuestro filósofo Bergson, bien pudiéramos reducirlo en: «el arte vive de la creación e implica una creencia latente en la espontaneidad de la naturaleza» (Bergson 1907, p. 49). Sin esa imprevisibilidad, sin esa novedad, sin esa sorpresa, sería imposible el arte –tendríamos esa necesaria previsibilidad a la que terminaríamos etiquetando de «verdad»; pero con ella estaríamos sacrificando a la vida: esa brecha abierta entre lo posible y lo real. La libertad, apunta García Bacca siguiendo a Bergson, no consiste en elegir entre una de las múltiples posibilidades que la vida pudiera tener coleccionada en una suerte de museo de modelos, sino en crear, en inventar la posibilidad misma; así «seremos más fuertes, porque nos sentiremos tomando parte en la gran obra de creación que está en el origen y que se prosigue bajo nuestros ojos como creadores de nosotros mismos» (Bergson 1934, p. 134). Y así hizo sentir Bergson a nuestro filósofo, concediéndole ese cariz último para una idea de vida que, con Ortega, había quedado incompleta e irremediabilmente trabada en su circunstancia: el imprevisible –y siempre renovado– ímpetu de toda creación –la libertad.

Toda vida en cuanto tal es divina, es creadora, porque no puede concebírsela como siendo pura y simplemente posible; no es posible si no es real, y la realidad crea ella misma la posibilidad; la realidad crea la esencia. [...] Al libertarse lo real de tener que realizar, que dar cuerpo a posibles sobre los que no tiene dominio alguno, al no tener la vida que realizar planos o planes de sentimientos, de actos... planeados sin su intervención y consentimiento, adquiere la auténtica, la entitativa libertad. La vida es esencialmente libre. (García Bacca 1990, p. 42)

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEORLEGUI, C. (1988). «La presencia de Ortega y Gasset en el pensamiento de García Bacca», *Letras de Deusto*, 40, pp. 93-117.

- BERGSON, H. (1907). *L'évolution créatrice*. Paris: Félix Alcan.
- BERGSON, H. (1911). «Vérité et réalité», dans W. James, *Le pragmatisme*. Paris: Flammarion, pp. 1-16.
- BERGSON, H. (1934). *La Pensée et le mouvant*. Paris: Félix Alcan.
- FERRER GARCÍA, A. (2020). «Los órganos amiboides de Ortega y García Bacca», *Daimon: Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 8, pp. 153-165.
- GARCÍA BACCA, J.D. (1939). *Introducción al filosofar*. Tucumán: Universidad Nacional.
- GARCÍA BACCA, J.D. (1949). «Sobre la música: Lo que dijo Leibniz, y lo que contradijo Bergson», *Cultura Universitaria*, 11-12, pp. 57-71.
- GARCÍA BACCA, J.D. (1956a). «El estilo filosófico de José Ortega y Gasset», *Revista Nacional de Cultura*, 114, pp. 27-36.
- GARCÍA BACCA, J.D. (1956b). «Comentarios a la “Esencia de la Poesía” de Heidegger (II)», *Revista Nacional de Cultura*, 115, pp. 108-115.
- GARCÍA BACCA, J.D. (1964). *Introducción literaria a la filosofía*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- GARCÍA BACCA, J.D. (1975). «La filosofía de Ortega y Gasset», en *Ensayos y estudios*. Milano: Vanni Scheiwiller, pp. 65-74.
- GARCÍA BACCA, J.D. (1990). *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*. Barcelona: Anthropos.
- GIMENO MONFORT, X. (2015). «El valor del concepto de vida en García Bacca, y su relación inicial con la filosofía de Ortega y Gasset», *Análisis: Revista de investigación filosófica*, 1, pp. 63-107.

ALBERTO FERRER GARCÍA es Profesor del es profesor de Educación Secundaria y Bachillerato en el IES Serra d'Espadà de Onda (Castellón) y profesor colaborador en la Universitat Oberta de Catalunya (UOC).

Líneas de Investigación:

Estética y Teoría de las Artes, Juan David García Bacca

Publicaciones recientes:

- (2022). «Metáforas y parábolas: La ‘infancia’ hispanoamericana de Juan David García Bacca», en A. Sánchez Cuervo (ed.), *El otro descubrimiento: El exilio intelectual español de 1939 y su vocación americana*, New York: Peter Lang, pp. 167-189.
- (2021). «El aire dinámico y la perspectiva cinética de los cuerpos en movimiento: inflexión y programa del joven García Bacca», *Revista de Filosofía: Universidad del Zulia*, 99, pp. 345-368.

Correo electrónico: ferrergarcia.alberto@gmail.com

