

**DURACIÓN Y MEMORIA: EL TIEMPO BERGSONIANO EN *TRES PASOS FUERA DEL TIEMPO*, DE CARMEN LAFORET**

IGNACIO CAAMAÑO GUERRERO  
<https://orcid.org/0009-0005-6615-4082>  
[nachocaamano@gmail.com](mailto:nachocaamano@gmail.com)

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

**Resumen:** El presente artículo analiza la influencia del pensamiento del filósofo Henri Bergson en el proceso de renovación literaria que Carmen Laforet emprende con su trilogía *Tres pasos fuera del tiempo*. El análisis se centra en las dos novelas publicadas, *La insolación* (1963) y, especialmente, *Al volver la esquina* —publicada póstumamente en 2004—. Esta última novela refleja de manera destacada la concepción bergsoniana de la memoria, pues la tensión que se produce entre los recuerdos fijos y los olvidados ilustra cómo la memoria es un proceso dinámico, no un archivo estático. Así, memoria y tiempo subjetivo se entrelazan de manera fluida, invitando al lector a participar en la reconstrucción de la historia y a reflexionar sobre la naturaleza subjetiva del pasado.

**Palabras clave:** Laforet, Bergson, tiempo, memoria, novela.

**Abstract:** This article examines the influence of philosopher Henri Bergson's thought on the process of literary renewal undertaken by Carmen Laforet in her trilogy *Tres pasos fuera del tiempo*. The analysis focuses on the two published novels, *La insolación* (1963) and, especially, *Al volver la esquina* —published posthumously in 2004—. The latter novel notably reflects the Bergsonian conception of memory, as the tension between fixed and forgotten memories illustrates how memory is a dynamic process, not a static archive. Thus, memory and subjective time intertwine fluidly, inviting the reader to participate in the reconstruction of the story and to reflect on the subjective nature of the past.

**Keywords:** Laforet, Bergson, time, memory, novel.

## 1. INTRODUCCIÓN

La huella del pensamiento del filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) se ha hecho sentir en las letras españolas, particularmente en la obra de autores como Antonio Machado, Miguel de Unamuno o Pío Baroja<sup>1</sup>. Las ideas bergsonianas tuvieron, entre finales del siglo XIX y principios del XX, una buena acogida en España, similar a la que recibieron en otros países europeos y en la época contemporánea al autor. Su crítica al positivismo convirtió a Bergson en una referencia habitual entre muchos intelectuales, poetas, filósofos y novelistas destacados del país. Aunque no todos eran estrictamente bergsonianos, incorporaron sus ideas en mayor o menor medida. La concepción bergsoniana del tiempo como duración<sup>2</sup>, su énfasis en la intuición frente al racionalismo extremo, y su visión dinámica de la memoria<sup>3</sup> y la conciencia resonaron profundamente en un contexto cultural que buscaba alternativas al materialismo y al determinismo científico. Sin embargo, a pesar de la buena acogida que tuvo su obra, las relaciones entre Bergson y la literatura española están todavía relativamente inexploradas (Fraser, 2010: 21-23).

El presente artículo se propone analizar la novela *Al volver la esquina* (2004), publicada póstumamente como parte de la trilogía inconclusa *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet, desde una doble perspectiva. Por un lado, se aborda la noción de duración bergsoniana, modelada por la ilusión cinematográfica como forma de representar el flujo temporal continuo; por el otro, se explora la posibilidad de que esta misma ilusión cinematográfica funcione como un mecanismo narrativo capaz de reflejar, desde una perspectiva psicoanalítica, dinámicas inconscientes —deseos reprimidos, proyecciones

---

<sup>1</sup> La influencia de las ideas bergsonianas en estos autores, y en otros como Juan Benet o Belén Gopegui, ha sido estudiada por el profesor Benjamin Fraser en *Encounters with Bergson(ism) in Spain: reconciling philosophy, literature, film and urban space* (2010).

<sup>2</sup> Bergson desarrolla el concepto de duración real como una forma de tiempo vivido opuesta al tiempo medido, cuantificable y espacializado que domina en la ciencia y en la experiencia práctica. En la segunda conferencia de «La percepción de la mutación» («La perception du changement», 1911), el filósofo expone con claridad en qué consiste esta duración: «lo que se ha llamado siempre tiempo, pero tiempo percibido como indivisible» (Bergson, 1936: 123). La duración real no es, por tanto, una sucesión de instantes yuxtapuestos, sino un flujo continuo, dinámico y cualitativo; el tiempo tal como lo vive la conciencia, en el que el pasado persiste en el presente y lo transforma. Este tipo de vivencia no puede ser abordado por el pensamiento analítico ni representado mediante categorías espaciales; solo la intuición, entendida como conocimiento inmediato que coincide con el devenir, permite acceder desde dentro a esa continuidad irreductible del cambio. Por eso, como afirma el propio Bergson, «la intuición es lo que atañe al espíritu, a la duración, a la mutación pura» (Bergson, 1936: 28).

<sup>3</sup> Según Bergson, la memoria no es un simple almacén pasivo de recuerdos, sino una función activa de la conciencia que interviene directamente en la percepción. En su análisis, distingue entre dos formas de memoria. Por un lado, la que «recubre con un manto de recuerdos un fondo de percepción inmediata»; por el otro, la que «contrae una multiplicidad de momentos». Ambas formas, según el filósofo, constituyen «la principal aportación de la conciencia individual a la percepción, el lado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas» (Bergson, 2006: 48-49).

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

afectivas, procesos de olvido y rememoración— en los personajes. Esta articulación metodológica permite analizar la novela como un espacio narrativo en el que se entrecruzan las categorías filosóficas del tiempo y la memoria con una configuración subjetiva regida por el conflicto interno, el deseo y la reconstrucción simbólica del pasado.

Desde su título, la trilogía establece un vínculo explícito con la dimensión temporal, que sugiere una exploración que trasciende los límites convencionales del tiempo. Este planteamiento refleja, por parte de Laforet, un deseo de evolución en su narrativa, como pone de manifiesto en el prólogo a *La insolación* (1963), donde la autora, después de tres novelas protagonizadas por mujeres —*Nada* (1945), *La isla y los demonios* (1952) y *La mujer nueva* (1955)—, declara su intención de iniciar una nueva etapa en su labor como escritora, caracterizada por un enfoque más consciente (Laforet, 1963: 6). Tal y como recuerda el profesor Matthew Fehskens (2014), el teórico del arte Matei Calinescu identifica la crisis en la concepción del tiempo como un valor central para el artista moderno. Para Calinescu,

con la ruptura de la autoridad estética tradicional, el tiempo, el cambio, y la autoconciencia del presente han tendido cada vez más a convertirse en fuentes de valor de lo que en cierta ocasión Lionel Trilling denominó, con una acertada frase, la «cultura adversaria» del modernismo (Calinescu, 2003: 20).

Sin duda, la intención renovadora de Laforet se sitúa en la exploración de la temporalidad, entendida no solo como marco narrativo, sino como eje central que estructura la experiencia de sus personajes.

## 2. LA TRILOGÍA

Antes de adentrarnos en el análisis del influjo del pensamiento bergsoniano en la trilogía, conviene resumir brevemente el argumento de las dos novelas publicadas.

*La insolación* transcurre durante tres veranos consecutivos (1940-1942) y narra la historia de Martín Soto, un adolescente que se siente deslumbrado por los hermanos Anita y Carlos Corsi, jóvenes de origen extranjero, quienes representan una libertad y cosmopolitismo inusuales en la España de posguerra<sup>4</sup>. Martín vive con sus abuelos en Alicante durante el curso escolar y veranea en Beniteca con su padre, Eugenio, un militar homófobo y machista; y su madrastra, Adela. La relación de Martín con los Corsi despierta rumores en el pueblo, especialmente por la cercanía entre Martín y Carlos. Adela, celosa de las atenciones que Eugenio dedica a su hijo, aprovecha estos rumores para crear un conflicto

---

<sup>4</sup> Laforet apunta en el prólogo a la novela que ha tratado de «dar el ambiente de arrebató y de interés que únicamente para un muchacho, Martín Soto, tienen los personajes y los sucesos que se narran» (Laforet, 1963: 8).

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

familiar. Cuando Eugenio descubre a Carlos durmiendo desnudo junto a Martín, le propina una paliza brutal al joven, quien huye para refugiarse con sus abuelos. Durante estos años, Martín descubre su vocación como pintor.

En *Al volver la esquina* la historia avanza hasta 1973. Martín Soto, ahora un pintor que ha abandonado su vocación tras heredar una fortuna, sufre amnesia y se somete a una terapia psicoanalítica, intentando recordar eventos de 1950, año de su reencuentro con los hermanos Corsi. Ocho años después de los sucesos de *La insolación*, Carlos se ha convertido en un actor de éxito bajo la dirección de Italo Rilcki, con quien parece estar involucrado sentimentalmente. Anita, divorciada de Rilcki, mantiene un romance con su vecino, el doctor Tarro. Martín, por su parte, inicia una relación fugaz con Zoila, la esposa de Carlos, y cree estar enamorado de Anita, a quien llega a pedirle matrimonio, pero ella lo rechaza. La novela termina con Martín reconociendo al hijo de una antigua amante y planteando la posibilidad de que también sea el padre del hijo de la sobrina de un amigo. Como ha observado Elisabetta Noè, esta segunda novela se configura como la obra de mayor complejidad técnica de Laforet, debido al uso de diversos procedimientos narrativos que densifican la estructura del relato. Entre ellos destacan la inclusión de un narrador heterodiegético en el llamado «cuento de Soli», la inserción del «diario policial» de Luis López —que se presenta como prólogo de cada parte del libro e interrumpe en ocasiones la voz del narrador principal—, así como el predominio de un narrador homodiegético que reconstruye los hechos. Estos recursos introducen múltiples voces narrativas y generan una estructura temporal discontinua, otorgando al relato un ritmo desigual y una dimensión introspectiva que aleja a la novela de la linealidad clásica y la acerca a una rememoración de ecos proustianos (Noè, 2007: 565-567).

En un principio, Laforet considera publicar las novelas en orden inverso, comenzando por la última etapa de la vida de sus personajes, pero finalmente decide mantener el orden cronológico, prescindiendo «de todo truco técnico» (Laforet, 1963: 7). La razón detrás de esta intención inicial de la autora se halla, sin duda, en la segunda de las novelas, pues el proceso psicoanalítico que emprende Martín en 1973 supone un viaje retrospectivo hacia su pasado, remontándose hasta el año 1950. En este sentido, cabe la posibilidad de que el final de *La insolación*, concebida como cierre de la trilogía, ofreciera la clave para descifrar la causa del trauma que desencadena la amnesia del protagonista, aunque la incompletitud del proyecto impide confirmarlo.

### 3. TIEMPO SUBJETIVO Y MEMORIA EN *TRES PASOS FUERA DEL TIEMPO*

La renovación literaria de Laforet puede entenderse mejor al considerar la influencia en la narrativa de la autora de los planteamientos de Bergson en relación con la percepción, el tiempo y la memoria, conceptos que resuenan profundamente en esta nueva etapa de la obra laforetiana, particularmente en la segunda novela de la trilogía, *Al volver la esquina*.

Un rasgo particularmente revelador de la influencia de Bergson en Laforet es el recurso al cinematógrafo como metáfora del mecanismo mediante el cual la inteligencia humana reproduce la realidad. Bergson lo emplea a partir de *La evolución creadora* (*L'évolution créatrice*, 1907), donde compara, en el capítulo cuarto, el mecanismo del pensamiento conceptual con el cinematógrafo. En el cine, una serie de imágenes estáticas —fotogramas— se proyectan rápidamente una tras otra, creando la ilusión de movimiento. Bergson argumenta que la inteligencia humana tiende a fragmentar la realidad, de manera similar, en momentos estáticos y discretos, para luego reconstruirla mentalmente como una secuencia:

Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y, como ellas son características de esta realidad, nos basta enfilas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo que hay de característico en este devenir mismo. Percepción, intelección, lenguaje proceden en general así. Trátese de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, apenas hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. Se resumiría, pues, todo lo que precede diciendo que el *mecanismo* de nuestro conocimiento usual *es de naturaleza cinematográfica* (Bergson, 1963: 700-701).

Este proceso, según el autor, es una forma artificial de entender el movimiento y el tiempo, porque en realidad el movimiento es algo fluido y continuo, no una serie de instantes separados. Aunque Bergson usa esta analogía para explicar cómo funciona la mente, su filosofía busca ir más allá de este modelo. El autor critica esta forma de pensar porque reduce la experiencia del tiempo y el movimiento a algo mecánico y estático. Para el filósofo, el tiempo real —lo que él llama *duración*<sup>5</sup>— es algo vivo, continuo y no divisible en partes. En el capítulo segundo de su tesis doctoral, publicada con el título de *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889), Bergson apunta ya el concepto de duración real, como la forma en que la conciencia experimenta el tiempo de manera interna y subjetiva. Se trata de una sucesión de estados de conciencia que no están claramente separados, sino que se penetran mutuamente, formando una continuidad fluida y cualitativa. A diferencia del tiempo homogéneo, que se representa como una serie de

---

<sup>5</sup> Bergson introduce el concepto de «duración» como una experiencia subjetiva del tiempo. La duración es un concepto central en la filosofía de Bergson, que redefine el tiempo como un flujo continuo y creativo, en contraste con la visión estática y espacializada de la ciencia.

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

momentos discretos y yuxtapuestos en el espacio, la duración real es una experiencia dinámica y heterogénea, donde los momentos no se distinguen claramente unos de otros, sino que se funden y se influyen entre sí (Bergson, 1999: 82-99).

La inteligencia, al fragmentar el tiempo y el movimiento, pierde de vista esta cualidad esencial de la realidad. Bergson propone que debemos liberarnos de esta forma de pensar «cinematográfica» para acceder a una comprensión más profunda y auténtica de la realidad. En lugar de ver el tiempo y el movimiento como una serie de momentos estáticos, debemos experimentarlos como un flujo continuo e indivisible. Esto es central en su filosofía, que busca recuperar la intuición como una forma de conocimiento más cercana a la verdadera naturaleza de la vida y el universo. A pesar de que Laforet no cuestiona la artificialidad del proceso descrito por Bergson, recurre asimismo a la metáfora cinematográfica para ilustrar el proceso de recuperación de la memoria que lleva a cabo Martín Soto en *Al volver la esquina*.

Para superar su amnesia, Martín promete a la doctora Leutari, su psicoanalista, «proyectar las imágenes perdidas en el recuerdo, tal como se vayan presentando a la memoria» (Laforet, 2004: 71). Se trata, en suma, de reconstruir el flujo continuo, articulando una sucesión que recupere la unidad del tiempo vivido. Esta operación de reensamblaje temporal convierte la conciencia de Martín en una suerte de sala de montaje donde la vida pasada se recompone como película subjetiva.

En este sentido, la operación que realiza Laforet podría anticipar, de alguna manera, la relectura que el filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) realiza de la filosofía bergsoniana. En «Tesis sobre el movimiento Primer comentario de Bergson», primer capítulo de *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1 (L'Image-mouvement. Cinema I, 1983)*, Deleuze no acepta la crítica de Bergson al cine, que considera que, como sucede con el pensamiento y la percepción natural, no captura el movimiento real, que es indivisible y cualitativo, sino que ve en dicho medio la posibilidad de superar esta ilusión. Para Deleuze, las imágenes cinematográficas no son simplemente la suma de fotogramas estáticos, sino que expresan el movimiento en su forma más pura, convirtiéndose en un medio para explorar la duración y el cambio en su forma más profunda (Deleuze, 1984: 14-26)<sup>6</sup>. Así, si para Bergson la conciencia fragmenta el tiempo, para Deleuze el cine puede reunirlo, haciendo visible la

---

<sup>6</sup> Por otro lado, Deleuze establece en «Del recuerdo al sueño. Tercer comentario de Bergson», incluido en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2 (L'image-temps. Cinéma 2, 1985)*, que «la relación de la imagen actual con imágenes-recuerdo aparece en el *flashback*» (Deleuze, 1987: 72). El recurso a los *flashbacks* por parte de Laforet como técnica para estructurar la trilogía, así como la relación de estos con el cine negro, también se puede consultar en mi tesis doctoral.

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

estructura dinámica de la duración. Desde esta perspectiva, la construcción de la memoria en *Al volver la esquina* puede leerse como una operación cercana a esta visión deleuziana del cine. La película cinematográfica funciona como un archivo, de ahí que Martín hable constantemente de «la película de mi vida» para referirse a su memoria. Esta película no es un registro objetivo de su pasado, sino una construcción subjetiva, un relato que él mismo ha «comentado y dirigido» (Laforet, 2004: 191). Es decir, Martín no solo recuerda, sino que también interpreta y reconstruye sus recuerdos, proyectando sobre ellos sus emociones, deseos y conflictos.

Sin embargo, la memoria de Martín no es homogénea. Por un lado, está la película principal de su vida, es decir, sus recuerdos no olvidados, que conforman su relato construido; por el otro, las imágenes perdidas, aquellos recuerdos que han sido olvidados o reprimidos por un proceso amnésico, que emergen gradualmente durante la terapia psicoanalítica. Ahora bien, más que una restitución plena u objetiva del pasado, la novela representa un proceso subjetivo de reconstrucción, marcado por la fragmentación, la ambigüedad y la contradicción. Esta tensión no surge únicamente en *Al volver la esquina*, sino que se insinúa ya en *La insolación*, donde comienzan a aparecer recuerdos de naturaleza confusa y fragmentaria, como se observa en el capítulo XVI:

De la subida al tejado Martín no recordó luego más que confusas imágenes de Anita y de sus propias manos mientras gateaba otra vez por el estrecho valle entre los dos tejadillos, como el día en que se había caído Carlos. Luego la imagen de Anita sentada a caballo sobre la cima del tejadillo delantero cuando llegó junto a la pared de la torre (Laforet, 1963: 220).

Esa misma lógica de confusión se repite cuando Martín intenta evocar su visita al pueblo con Frufrú y Carlos, en el capítulo XX: «cuando quería recordar aquella noche, todo lo que había hecho y había visto se le aparecía ahora en una confusión de colores y ruidos con algunas imágenes sueltas que se le escapaban a veces» (Laforet, 1963: 287).

En *Al volver la esquina*, la tensión entre los recuerdos fijos y los olvidados se convierte en el eje vertebrador de la narración. Esta tensión refleja la idea bergsoniana de que la memoria no es un archivo estático, sino un proceso dinámico en el que los recuerdos pueden ser modificados, reinterpretados o incluso olvidados. Dice Bergson en *La evolución creadora*:

La memoria [...] no es una facultad de clasificar recuerdos en el cajón de un armario o de inscribirlos en un registro. No hay registro ni cajón; no hay incluso aquí, hablando con propiedad, una facultad, porque una facultad se ejercita intermitentemente, cuando quiere o cuando puede, en tanto que el amontonamiento del pasado sobre el pasado se prosigue sin tregua. En realidad, el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente. Todo entero, sin duda, nos sigue a cada instante: lo que hemos sentido, pensado, querido desde nuestra primera infancia, está ahí, pendiendo sobre el presente con el que va a unirse, ejerciendo presión contra la puerta de la conciencia que querría dejarlo fuera (Bergson, 1963: 442).

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

En el capítulo XIX, donde se narran los días que Martín y los Corsi pasan en la playa, esta tensión se hace especialmente evidente. Los recuerdos olvidados que Martín recupera están asociados a los hermanos Corsi, lo que sugiere que estos recuerdos estaban ligados a experiencias emocionalmente intensas o conflictivas que habían sido reprimidas:

Sale de los recuerdos olvidados aquel primer baño en la noche, en la solitaria playa [...] Por unos momentos mágicos estuvimos los tres solos en el mundo: Carlos, Anita y yo. Por lo menos yo me sentía solo con ellos, sin que Zoila se interpusiera en mi pensamiento [...] Mi espíritu se expandía, sin atadura alguna; me sentía tan capaz de entregar mi amistad y con ella lo más puro, lo más generoso, lo mejor de mí a los dos hermanos, cuando volvíamos juntos hacia la casa, como si aún no la hubiese empañado ni el tiempo, ni el olvido ni otros sentimientos espinosos como zarzas (Laforet, 2004: 249).

Tras recuperar este recuerdo, Martín cierra «el cajón de imágenes olvidadas» y sigue «esa línea de mis recuerdos tal como se solidificaron en mí durante años, cuando traté de explicarme aquellas vacaciones». Su intención es constatar «qué novedad traen a mi memoria esas otras instantáneas vivas y desechadas de la memoria» (Laforet, 2004: 249).

La recuperación de los recuerdos olvidados de Martín a través de la terapia psicoanalítica refleja la idea bergsoniana de la memoria pura<sup>7</sup>. Estos recuerdos, que habían sido reprimidos, emergen de manera espontánea y en su singularidad, revelando aspectos de la vida de Martín que habían permanecido ocultos. Si bien el marco narrativo alude a una terapia psicoanalítica, es importante señalar que, en términos bergsonianos, la memoria pura no se recupera mediante un proceso voluntario o analítico. Más bien, constituye un fondo estructural de la conciencia que puede manifestarse de forma indirecta, súbita y no controlada, impulsada por asociaciones afectivas o percepciones presentes.

En este sentido, más que un mecanismo que permita acceder a la memoria pura, la terapia se presenta en la novela como un contexto narrativo desde el cual se tematiza la emergencia involuntaria de imágenes pasadas, cuya irrupción altera y reconfigura el relato del yo. Así, tanto Bergson como Laforet nos invitan a pensar la memoria no como un archivo estático, sino como un flujo dinámico en el que el pasado y el presente están en constante diálogo. Bergson lo expresa así en *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (*Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 1896):

no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. Lo más frecuente es que esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales, de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones, simples «signos» destinados a recordarnos

---

<sup>7</sup> Bergson concibe la memoria pura como la conservación integral y completa de todo el pasado de un individuo. A diferencia de la memoria hábito, que selecciona y repite ciertos recuerdos útiles para la acción presente, la memoria pura conserva todos los detalles del pasado en su singularidad y riqueza.

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

antiguas imágenes. La comodidad y la rapidez de la percepción existen a ese precio; pero de allí nacen también las ilusiones de todo género (Bergson, 2006: 48).

La idea de Bergson sobre la percepción impregnada de recuerdos encuentra un interesante paralelismo en el uso de las sobreimpresiones de imágenes en la trilogía laforetiana. El filósofo sostiene que no existe una percepción pura, ya que «no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos» (Bergson, 2006: 48). Estos recuerdos no solo complementan la percepción actual, sino que a menudo la desplazan, dejando solo «signos» que evocan imágenes anteriores. Este proceso, aunque útil para la rapidez y comodidad de la percepción, también es fuente de ilusiones y distorsiones. En *La insolación*, tras la caída de Carlos que resulta en la fractura de su brazo, Martín visualiza una imagen que se superpone a su percepción actual. Aturdido por el olor a desinfectante y obsesionado con el instrumental médico de don Clemente, su mente se cruza con una imagen inesperada: Frufrú, la tía de los hermanos Corsi, con alas de mariposa, bailando en una cuerda que atraviesa la clínica, justo sobre la cama de reconocimientos (Laforet, 1963: 163). Esta imagen no es casual; antes de la caída, Frufrú había compartido con los jóvenes su pasado circense y les había confesado su amor por el domador, un hombre casado, y cómo un león, supuestamente inofensivo, le arrancó el brazo a su amado. La sobreimpresión de Frufrú en la mente de Martín no es más que una proyección subconsciente, una conexión que él establece entre ambas historias, identificándose con la mujer enamorada del domador que pierde un brazo.

Este recurso de la sobreimpresión se repite en *Al volver la esquina*. En el capítulo V, Martín vuelve a experimentar esta impresión al reencontrarse con Anita. En este caso, la imagen de Anita se superpone con la de Soli, la niña que Anita tiene acogida en su casa, como si se tratara de una fotografía mal impresionada, donde dos imágenes se fusionan en una sola. Martín reflexiona sobre este fenómeno, atribuyéndolo a un «absurdo de la memoria», como una película estropeada donde las imágenes del pasado y el presente se mezclan sin razón aparente:

¿Por qué cuando aparece Anita en la puerta del saloncillo donde la esperábamos se interpone otra figura, como en esas fotografías en que el cliché ha sido impresionado dos veces? Es un absurdo de la memoria. Una película estropeada. Pero aquí están las dos imágenes. La más antigua es la de Soli en la cocina de las Martínez. Se une a la otra, no sé por qué (Laforet, 2004: 56).

Esta asociación entre Anita y Soli no es casual; ambas representan los objetos amorosos de Martín en diferentes momentos de su vida: Anita en 1950 y Soledad —Soli— en 1973, cuando la joven ya tendría más de treinta años. Esta duplicación de figuras femeninas, además de reflejar una constelación afectiva compleja, puede leerse también como Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

una manifestación de la superposición de tiempos subjetivos. Desde esta perspectiva, la memoria afectiva de Martín no se articula de forma lineal, sino que activa simultáneamente distintas capas del pasado, haciendo que rostros y emociones reaparezcan bajo nuevas formas. Además, en *Al volver la esquina*, Martín parece utilizar a Anita como una especie de pantalla para ocultar su atracción hacia Carlos. Esto se hace evidente en el capítulo XI, cuando, en un intento de besarla, la imagen de Carlos se superpone a la de Anita, deteniendo su impulso:

En esa mínima fracción de tiempo que ahora revivo, siento la atracción que tuvo para mí la sonrisa medio inocente, medio provocativa de Anita y el descubrimiento de cuánto me gustaba y la seguridad de que iba a besarla. Un deseo y una seguridad tan fuertes que sólo una alucinación pudo pararlos: una alucinación extraña debida a las sombras y el reflejo vacilante de la luz en sus facciones. O simplemente el recuerdo de un gesto, como pensé después, ya que hay gestos familiares que se reproducen en personas muy distintas. De lo que estoy seguro es de que vi sobre el rostro moreno y expresivo de Anita la cara adolescente y rubia de su hermano tal como era en el tiempo en que nos conocimos (Laforet, 2004: 115).

Este momento revela cómo la sobreimpresión le sirve a Laforet no solo para conectar recuerdos y emociones, sino también para exponer conflictos internos y deseos reprimidos. Estas sobreimpresiones en la obra de Laforet encuentran un sólido respaldo teórico en el concepto de *duración real* bergsoniano, entendido como la forma en que la conciencia experimenta el tiempo de manera interna y subjetiva. Se trata de una sucesión de estados de conciencia que no están claramente separados, sino que se penetran mutuamente, formando una continuidad fluida y cualitativa. A diferencia del tiempo homogéneo, que se representa como una serie de momentos discretos y yuxtapuestos en el espacio, la duración real es una experiencia dinámica y heterogénea, donde los momentos no se distinguen claramente unos de otros, sino que se funden y se influyen entre sí (Bergson, 1999: 82-99). En este sentido, las sobreimpresiones que experimenta Martín —la imagen de Frufrú, la fusión simbólica entre Anita y Soli, o la irrupción de Carlos en el momento íntimo con Anita— no son meras distorsiones de la memoria, sino manifestaciones de cómo el pasado y el presente se entrelazan en su conciencia, influyendo en su percepción y sus acciones. Laforet consigue así transmitir que memoria y percepción no operan como compartimentos estancos, sino como capas entrelazadas de una misma duración subjetiva.

#### 4. CONCLUSIONES

En conclusión, la influencia del pensamiento de Henri Bergson en la obra de Carmen Laforet, particularmente en *Al volver la esquina*, se manifiesta como un ejercicio literario complejo en el que tiempo, memoria y percepción se replantean desde un enfoque radicalmente subjetivo.

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

Laforet incorpora y reconfigura los conceptos centrales de la filosofía de Henri Bergson para articular una estructura narrativa que subvierte la linealidad cronológica y enfatiza la experiencia interna del tiempo. Mediante una serie de recursos —los saltos en el tiempo, las imágenes superpuestas, el empleo de la metáfora cinematográfica—, la autora logra plasmar la complejidad de la experiencia humana, donde el pasado y el presente se entrelazan en una continuidad fluida y dinámica. Esta aproximación refleja la filosofía bergsoniana de la *duración real*, que concibe el tiempo no como una serie de momentos estáticos, sino como un flujo indivisible y cualitativo. Esta innovadora propuesta literaria permite una representación más fiel de los procesos de conciencia y de la forma en que los sujetos configuran su pasado.

La dimensión bergsoniana del relato se ve además enriquecida por la constante irrupción de elementos que remiten al campo del inconsciente: recuerdos reprimidos, proyecciones afectivas, sustituciones simbólicas y conflictos de identidad. En este sentido, la novela se sitúa en un punto de intersección entre filosofía y psicoanálisis, y la ilusión cinematográfica adquiere en este contexto una potencia simbólica: se convierte en dispositivo narrativo capaz de mostrar la simultaneidad del tiempo vivido y la emergencia de contenidos psíquicos no elaborados. La terapia psicoanalítica de Martín Soto sirve como un mecanismo para reconstruir su memoria, revelando cómo los recuerdos olvidados y reprimidos emergen de manera espontánea, modificando su percepción del presente. Este proceso no solo ilustra la naturaleza dinámica de la memoria, sino que también expone los conflictos internos y deseos reprimidos del protagonista, como su atracción hacia Carlos y su relación ambivalente con Anita. La película de la memoria, que el protagonista dirige y comenta, por tanto, no sólo reconstruye un pasado discontinuo, sino que también revela zonas de sombra emocional.

El papel de la introspección es clave en este proceso. Es a través de un ejercicio introspectivo, inducido por el psicoanálisis, que Martín Soto comienza a interrogar su identidad, reordenando fragmentos inconexos de su historia personal y reelaborando vínculos afectivos que habían permanecido ocultos o desplazados. La introspección no es aquí un mero recurso psicológico, sino el mecanismo que permite al personaje cruzar el umbral entre el relato vivido y el relato reprimido, entre la memoria construida y la memoria pura. Gracias a este proceso, la novela despliega una concepción radicalmente interior del tiempo, donde pasado y presente no se suceden, sino que coexisten en una misma duración subjetiva. Además, las sobreimpresiones de imágenes, que fusionan el pasado y el presente, funcionan como una herramienta narrativa que refleja la subjetividad de la experiencia

temporal, alineándose con la idea de Bergson de que la memoria no es un archivo estático, sino un proceso vivo y en constante transformación.

*Al volver la esquina* representa una renovación literaria que trasciende los límites convencionales del tiempo, pues la temporalidad no es solo un telón de fondo, sino un eje central que configura el significado de la obra. A través de una narrativa que combina elementos psicoanalíticos, filosóficos y estéticos, Laforet logra crear una obra que invita al lector a reflexionar sobre la naturaleza fluida de la percepción y la memoria. Este enfoque forma parte del cambio de rumbo que la autora desea emprender en su narrativa, tal y como señala en el prólogo a *La insolación*, donde expresa su intención de iniciar una nueva etapa en su labor como escritora, caracterizada por un enfoque más consciente y continuado.

En este sentido, la trilogía *Tres pasos fuera del tiempo* se erige como un testimonio de la capacidad de la literatura para explorar las dimensiones más profundas de la experiencia humana, en diálogo con las ideas filosóficas que desafían nuestra comprensión del tiempo y la memoria. Sin embargo, lamentamos profundamente el extravío de la última de las novelas, *Jaque mate*, cuya pérdida impide dimensionar correctamente el alcance del proceso de renovación literaria que la escritora había emprendido. A pesar de esta ausencia, las dos novelas publicadas de la trilogía ofrecen una reflexión profunda sobre cómo el pasado y el presente se entrelazan en la construcción de la identidad y la percepción. En especial, *Al volver la esquina* confirma que las aportaciones de Carmen Laforet a la narrativa española no se agotan en *Nada*, sino que se proyectan hacia formas más complejas de experimentación literaria. Su trilogía inacabada —y en particular esta segunda entrega— introduce una concepción innovadora del tiempo narrativo, no como cronología externa sino como duración subjetiva en constante transformación. Al representar la memoria como un proceso vivo, fluido y estructuralmente inestable, Laforet se alinea con una sensibilidad moderna que concibe la identidad como construcción dinámica, atravesada por tensiones entre conciencia e inconsciente. Su escritura, al entrelazar filosofía y narrativa, contribuye a renovar el tratamiento del tiempo, la percepción y el recuerdo en la literatura española, abriendo un espacio de reflexión estética en torno a las posibilidades de narrar lo interior sin renunciar a la complejidad formal.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri (1936), *El pensamiento y lo movible*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla.
- BERGSON, Henri (1963), *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar.
- BERGSON, Henri (1999), *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

- BERGSON, Henri (2006), *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Editorial Cactus.
- CALINESCU, Matei (2003), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo*, Madrid, Editorial Tecnos.
- DELEUZE, Gilles (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
- FEHSKENS, Matthew (2014), «El bergsonismo literario en el modernismo hispano transatlántico: El caso de Antonio Machado y Rubén Darío» [en línea]. *Magazine modernista. Revista Digital del Modernismo*, 18, en [\[https://magazinmodernista.com/2014/05/01/el-bergsonismo-literario-en-el-modernismo-hispano-transatlantico-el-caso-de-antonio-machado-y-ruben-dario/\]](https://magazinmodernista.com/2014/05/01/el-bergsonismo-literario-en-el-modernismo-hispano-transatlantico-el-caso-de-antonio-machado-y-ruben-dario/) (11/03/2025).
- FRASER, Benjamin (2010), *Encounters with Bergson(ism) in Spain: reconciling philosophy, literature, film and urban space*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- LAFORET, Carmen (1963), *La insolación*, Barcelona, Editorial Planeta.
- LAFORET, Carmen (2004), *Al volver la esquina*, Barcelona, Ediciones Destino.
- NOÈ, Elisabetta (2007), «Otro paso “fuera del tiempo”: *Al volver la esquina* de Carmen Laforet», *Revista de Literatura*, 138, pp. 559–576.