https://doi.org/10.29393/CF7-8-3THEN10003

EN TORNO A HENRI BERGSON*

Eduardo Núñez Crisosto.

El tema que nos corresponde examinar en esta oportunidad dice relación con el pensamiento de Henri Bergson. Pero de inmediato aclararemos que para alcanzar este propósito, pensamos, tendremos que ir, necesariamente, "más allá" de los textos que llevan su firma. Será en el juego que tejen estos textos en donde esperamos coger algunos hilos e hilvanar algún sentido. Reconocemos de antemano que nuestro propósito no es simple, puesto que al decir de un teórico francés contemporáneo, "un texto es un texto sólo si hurta a la primera mirada, al primero que llega, la ley de su composición y la regla de su juego".

El pensamiento de Henri Bergson se encuentra inscrito dentro de la problemática teórica contemporánea. Desde una determinada lectura podemos admitir que este nuevo ámbito problemático queda esbozado en las directrices trazadas por la filosofía crítica de Kant, y su concepción del hombre como "ciudadano de dos mundos".

Para Kant, la razón teórica o científica y la razón práctica o especulativa difieren radicalmente. El producto de la razón teórica es el fenómeno de la naturaleza; esto es, algo que "es", ocupa un lugar en el espacio y en el tiempo. Más aún, el fenómeno que en este momento no existe, pero que existirá de acuerdo al cálculo teórico, es un "ser", algo real para el futuro. En cambio lo que la razón práctica crea ya no es un ser en el sentido teórico de la palabra: la razón práctica crea fines, motivos, propósitos. Si existe este otro mundo (y no podemos demostrar que no exista) ya no será un mundo sensible sino suprasensible. Ya no responderá a la cuestión del "por qué" sino a la del "para qué". En este mundo práctico la categoría de causalidad no tiene pertinencia; los fines y propósitos son tales sólo cuando los consi-

* Conferencia pronunciada el 1º de junio de 1977, con motivo de un homenaje a Henri Bergson, a los cincuenta años de haber recibido el Premio Nóbel de Literatura.

dero más allá de la relación causa-efecto. Es un mundo libre; esto es, no causalmente condicionado.

De lo anterior se desprende que en Kant encontramos la concepción de un hombre escindido en una vida teórica constreñida a los límites de los fenómenos pero, como no los supera, no logra cerrar el universo del saber. Y, del otro lado, nos habla de una vida práctica para la cual la única noumenalidad alcanzable es nuestra propia libertad moral, pero ésta escapa al control del entendimiento. Dicho de otro modo, al mundo teórico, científico, natural, por ser eminentemente intelectivo, no le será posible enlazar la particularidad de la intuición con la universalidad del saber. En cambio, el mundo práctico, filosófico, cultural podrá darnos esta conexión con la universalidad pero al precio de escapar del dominio del entendimiento.

Sintetizando, podemos decir que es a partir de este desgarrón kantiano que surge la dicotomía moderna entre **ciencia** y **cultura,** entre **naturaleza** y **humanidad.** Es a partir de esta distinción que se ha ido desarrollando una ciencia, incapaz de explicar lo humano del hombre; como también se ha ido desarrollando la idea de un conocimiento del hombre distinto del científico.

¿Pero, cuál es la historia del desarrollo de la dicotomía kantiana a través del siglo XIX? Nuestra intención no es, en esta oportunidad, hacer un análisis exhaustivo sobre el problema, sino simplemente proyectar ciertas ideas en vistas a iluminar algunas líneas de fuerza que contribuyan a nuestro objetivo.

Desde esta perspectiva el movimiento romántico puede ser percibido como un intento de superar el antagonismo **naturaleza - espíritu,** en nombre de un sentimiento oscuro, irracional e infinito. Hölderlin sintetiza en la poesía naturaleza y pensamiento; la distinción filosofía, poesía y ciencia queda en él abolida. Por otra parte, el positivismo sociológico de Comte es un intento de fundir ciencia y sociedad, naturaleza e historia, pero ahora sacrificando la filosofía en nombre de la soberanía de la ciencia.

En el centro de la problemática teórica de Bergson se encuentra la **vida.** Su pensamiento ha sido designado por más de un motivo como un **vitalismo:** "evolucionismo vitalista". Es indudable que esta temática no es nueva. Ya el romántico nos habla de la vida como de un absoluto, pero apoyado en una subjetividad, en una interioridad, en una intimidad que el siglo XIX se encargará de profanar, de agredir. La masificación de la gran ciudad en el siglo XIX trae como consecuencia una serie de pro-

blemas sociales, y entre ellos un proceso de despersonalización. Es la época del género policial. El detective es el que busca al antisocial escondido en medio de la multitud. Pero, es en medio de esta población prietamente masificada en donde el individuo se diluye, se transforma en un desconocido para todos los demás. "¿Qué son los peligros del bosque y de la pradera comparado con los conflictos y los choques cotidianos de la civilización?", se pregunta Baudelaire.

La intimidad ha sido violentada. La despersonalización que produce la gran ciudad va a traer como mecanismo compensatorio y último baluarte, casas llenas de cortinas, terciopelos, fundas y estuches. Balzac no es ajeno a esta agresión, y es así como Hippolyte Babou, en 1857 nos dice: "Balzac rompe las paredes para abrir caminos libres a la observación..., escucha en las puertas..., se comporta, según... nuestros vecinos ingleses, como **police** detective".

El mismo Balzac percibe este proceso de pérdida de la identidad, y en 1836, en **Modeste Mignon** nos dice: "Pobres mujeres de Francia. Querríais de muy buen grado seguir siendo desconocidas para hilar vuestra pequeña novela de amor. Pero cómo vais a poder lograrlo en una civilización que hace consignar en las plazas públicas la salida y la llegada de los carruajes, que cuenta las cartas y las sella una vez a la recepción y otra a su entrega, que provee a las casas de números y que pronto tendrá a todo el país catastrado hasta en su mínima parcela".

Este proceso de pérdida de la identidad es uno y el mismo que el nacimiento de la psicología como ciencia positiva. Cuando la sociedad industrial se hace cada vez más compleja y masificada ya no será posible acoger a cada individuo en sus diferencias, de ahí que tras estas diferencias se va a buscar las identidades; esto es, aquello que se percibe como idéntico o lo mismo en la pluralidad de los hombres. Será a partir de un juego mecánico de estos esquemas que la psicología salva la distancia de la psicología especulativa a la psicología de orientación científico-naturalista de un Weber o Wundt. El pensamiento de Bergson en gran medida coge su sentido en oposición a esta joven ciencia psicológica. Por ahora sólo diremos que a esta ciencia de la cantidad, de la medida, Bergson opone su pensamiento cualitativo.

— ⊙ —

La vida social se ha puesto de relieve. Ya no es fácil hablar de la vida. El átomo indiviso del hombre ilustrado ya no roza ni la vida del biólogo, luego menos aún aquella vida práctica

que Kant expulsa allende la ciencia. Comte y Spencer han hecho el intento. La solución del primero consiste en incorporar la problemática social dentro de las ciencias físico-naturales y por lo tanto el conocimiento del hombre se plantea como **físico-social.** Por su parte el segundo proyecta el principio de la evolución a la sociedad. Ambas soluciones le parecen a Henri Bergson insatisfactorias, no obstante desarrollar el evolucionismo del último. Para Bergson el positivismo naturalista de Comte es insostenible porque un "examen de los datos inmediatos de la conciencia" pone de relieve una insuficiencia: la inteligencia (la facultad teórica de Kant) mide, opera por esquemas, reduce lo real a conceptos y elementos inmóviles, espaciales y temporales. La inteligencia, como facultad que aprehende lo discontinuo y yuxtapuesto es necesaria como uso práctico, puesto que en la práctica la vida debe ser espacializada y mecanizada. Pero, la inteligencia surge naturalmente de una totalidad más amplia que es la **vida creadora;** la inteligencia no es más que un producto de este **élan vital.** Para Bergson, la filosofía no es un saber que se alcance a través de la inteligencia sino que colocándose dentro de la originaria **intuición.** La intuición es la que debe expresar en "imágenes" lo que los conceptos científicos no son capaces de expresar. La filosofía nace de una retroacción de la práctica. La práctica, a través de la inteligencia nos da un conjunto de conceptos y de símbolos con los cuales el hombre aprehende las cosas y las enseña a los demás. En cambio, la filosofía en tanto **durée** nos lleva a un saber que se caracteriza negativamente por prescindir de todo símbolo. El símbolo es un esquema rígido; en cambio, la **metáfora** es un modo de apuntar a lo real en forma más profunda. El símbolo reemplaza a lo simbolizado como una manera de simplificar y facilitar la vida. La metáfora, en cambio, no reemplaza sino que sugiere una realidad a la cual nos vemos transportados. Metáfora, en última instancia, significa "transporte".

Bergson va más allá del positivismo naturalista característico de la segunda mitad del siglo pasado. Para él, el objeto de la filosofía no es algo que está allende los hechos; es pura y simplemente el hecho tal y como es por sí mismo, anterior a toda elaboración científica y práctica; anterior a todo empobrecimiento. Para Bergson el objeto de la filosofía es lo absoluto; lo absoluto como lo inmediatamente dado, tomado en sí y por sí. Este saber es un hecho positivo, pero no es un hecho científico, es un hecho previo y más elemental. La filosofía es un saber positivo de la realidad, pero de una realidad que no se deja coger a través de la experiencia cotidiana ni de la experiencia del científico. Más aún, el lenguaje no es el instrumento adecuado

para coger esta realidad. Para Bergson, el lenguaje está muy lejos de ser un instrumento dócil e inocente: las formas discursivas son ya, en efecto, **teorías.** Ellas efectúan una adaptación de la realidad a las exigencias del uso práctico. Desde luego no nos es posible liberarnos de estas estructuras lingüísticas. No poseemos un lenguaje ajeno a la estratificación conceptual; de ahí que, cuando abordamos lo real a nivel de la filosofía, el tropo más adecuado sea la metáfora.

Bergson contribuye a la metafísica con su idea de **élan vital.** Situada en el interior de la realidad, la intuición logra coger la evolución del mundo entero como la evolución de lo real creador, como la evolución de la vida en sus infinitas posibilidades. Es la suprema experiencia en la durée la que podrá, casi de un modo inefable, revelar el **impulso vital** que desde su originaria unidad se desdobla y multiplica, se ramifica y diversifica, pues el impulso vital es la gran fuente de la vida.

Desde esta perspectiva el bergsonismo no es simplemente una doctrina filosófica que podamos traducir en algunas proposiciones. Además, pretende ser una incitación hacia un determinado estilo de pensamiento y de vida, hacia una cierta forma de relación con lo real que se daría en este especial estado de conciencia que llamamos intuición.

A pesar de que la obra de Bergson es polifacética y polémica, y aun cuando es en cierto sentido instrumental en la medida en que se presenta dispuesta a mostrar los errores del cientificismo, sólo a intervalos muy espaciados reconocemos encontrarnos en contacto con ciertos atisbos de lo real, obtenidos a través de la penetración intuitiva. En su obra, el filósofo se advierte constantemente luchando por expresarse y dar una forma inteligible a lo que en rigor es inexpresable. El **élan vital** no podría ser cogido por las palabras, los signos del lenguaje son incapaces de capturar a la pura **durée** sin estratificarla y por lo tanto convertirla en lo que no es.

Desde este punto de vista estaríamos dispuestos a sostener que el pensamiento bergsoniano se encuentra estéticamente orientado e inspirado, y justamente por ello advertimos que mientras levanta una barrera insalvable entre éste y el pensamiento científico de orientación positivista, esta valla desaparece entre la visión filosófica y la visión estética.

— ⊙ —

Siguiendo esta línea de desarrollo, y teniendo en cuenta su peculiar naturalismo interior y dinámico, su petición de retorno

a las fuentes para rescatar la vitalidad originaria, su particular captación del tiempo y la búsqueda de una nueva visión directa, creo, podemos encontrar una concreción real del bergsonismo en una de las más grandes revoluciones experimentadas por la pintura: el **impresionismo.** El impresionismo podríamos percibirlo como la sustitución del espacio por el tiempo. Hasta antes del impresionismo el problema pictórico esencial era de carácter espacial. La luz como elemento estético cumplía siempre la función de recortar superficies, fijar planos, inmovilizar figuras. El contraste tenebrista dramatiza entre la cima y el abismo.

En cambio, la concepción impresionista parte sosteniendo una inestabilidad radical, y posiblemente la mejor definición de un cuadro impresionista sea la afirmación de Bergson que dice: "La forma no es más que una instantánea tomada sobre una transición".

El impresionismo opone a la discontinuidad lo homogéneo. La forma ya no surge del recorte sino de las distintas captaciones de luz. La unidad del cuadro impresionista no le viene desde la armonización de sus partes, las cuales serían entidades en sí, sino porque la materia misma de la composición es continua y homogénea: es una pasta modelada por la luz. ¿No tendríamos aquí en el impresionismo plasmado el principio de unidad dinámico que Bergson veía en su filosofía?

Pero hay más aún, el marcado anti-intelectualismo bergsoniano también se advierte en la pintura impresionista, ya que la unidad del cuadro no puede ser percibida como el producto de una elaboración intelectual —como lo fue el arte clásico y como lo será el postimpresionismo. Aquí, las formas se deslizan libremente por el cauce de la luz. Todo se halla disuelto en la onda ambiental del tiempo. Los elementos quedan cogidos en un flujo en el que sus contornos se esfuman sin dejar hiatos en el espacio ni en el tiempo. La unidad de esta pintura no puede fracturarse pues se constituye por la **durée** misma al recorrer la materia, y porque en definitiva la materia es también **tiempo,** según Bergson.

Posiblemente el secreto y tal vez la esencia misma del arte impresionista sea el de capturar un instante, pero ello no significa desvincularlo del flujo temporal. En este presente fotográfico se encuentra el futuro pero no como proyección mecánica del pasado sino como **duración pura;** y, al mismo tiempo, en ese instante se encuentra el pasado como el espíritu mismo considerado como **memoria.** La materia en los cuadros impresionistas puede ser percibida como la **durée** en la que cada instancia es y

da sentido desde un **impulso vital** que se configura en la síntesis de los tres **éxtasis del tiempo.**

Esa indecisión de límite, esos toques menudos como chispas, esa técnica permeable a los instantes, esas ráfagas de luz en veloz secuencia, esa cromatización astillada posiblemente encuentren su organización teórica en el siguiente texto de Bergson: "En realidad los cuerpos cambian de forma a cada instante, o, más bien, no hay forma, puesto que la forma es inmóvil y la realidad es movimiento. Lo real es el cambio continuo de formas".

Si el impresionismo se define como la valoración de los elementos ópticos, del destello. Si lo caracterizamos como un **endocromismo,** por su valoración del color como pigmento íntimo. Si lo percibimos como "expresión de la conciencia a través de una gama pictórica", entonces debemos reconocer que aquí el cartesianismo con su dualismo irreductible de materia y espíritu hace crisis. Porque la concepción de la materia como elemento discreto y solidificado entre las manos del artista, con Bergson y el impresionismo ceden paso a la **materia viviente.** Ahora, en la elaboración artística "la materia tiene que llevar en sí misma un **élan** que la capacite para ser recorrida por la **durée** íntima". Dicho de otro modo: para que la cantidad pueda transformarse en cualidad.

Con el impresionismo por vez primera se borra el cuadro como horizonte de un espacio quieto y ahora toda su materia va a ser percibida como la concreción de una **durée;** de un tiempo cromatizado.

— ⊙ —

La obra de Bergson que se acerca más a la investigación científica exacta es "Materia y Memoria". Su orientación es biológica. En ella el autor coloca de relieve el hecho de que la estructura de la memoria juega un papel de primera importancia en la experiencia filosófica. La experiencia, ya sea en su manifestación colectiva como privada, tiene que ver con la tradición y por lo tanto es memoria.

Pero Bergson se encuentra lejos de pretender articular históricamente la memoria. Más bien diríamos que Bergson evita la determinación histórica de la experiencia, y especialmente evita aproximarse a la experiencia concreta en la cual su pensamiento encuentra su condición de posibilidad. A la experiencia bergsoniana no llega la negra humareda de las chimeneas de la industria en desarrollo. Sus ojos se cierran ante esta experiencia in-

quietante y se abren a otra de índole complementaria pero serena.

Ya hemos mostrado desde más de una perspectiva que el bergsonismo no es más que una tentativa de determinar este peculiar tipo de experiencia. Bergson —hemos dicho— caracteriza la naturaleza de su experiencia en la **durée;** y por lo tanto —y esto también lo hemos adelantado— debe ser el artista el sujeto adecuado a una tal experiencia. De ahí que no debe extrañarnos que sea Proust, en el plano de las letras, quien ponga a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. La obra de Marcel Proust "A la búsqueda del tiempo perdido", puede considerarse como un serio intento de desarrollar el concepto de experiencia bergsoniana. Pero las condiciones ya no son las mismas. Bergson al mismo tiempo que subraya el antagonismo entre "vida contemplativa" y "vida activa", nos presenta a la primera como el producto de una resolución libre; en cambio, por su parte, cuando Proust enfrenta a esta "memoria pura" termina reconociendo su condicionamiento involuntario. Al respecto nos dice: "Y así ocurre con nuestro pasado. En vano buscaremos conjurarlo a nuestra voluntad; todos los esfuerzos de nuestra inteligencia no nos sirven de nada".

Al hilo del pensamiento de Bergson, es esta peculiar captación de la **durée** lo que libera al espíritu humano de la obsesión del tiempo. Proust sigue esta vía y a través de ella saca a luz el pasado; desarrolla indefinidamente este pretérito que es experiencia, memoria, pero que se encuentra saturado fundamentalmente de vivencias inconscientes.

La representación de la experiencia en la **durée** aleja a Bergson de la historia. La **durée**, al mismo tiempo que aleja de la historia, salva al hombre de la muerte. Pero, por trágica paradoja, va a ser la historia, la experiencia, el tiempo, pero ahora en un sentido mucho más amplio e inquietante, quien terminará mostrándonos que la infinitud plácida de la **durée** Bergsoniana posee más bien las características de un ornamento. En un sentido más ceñido podríamos sostener que en la **durée** bergsoniana nos encontramos con la absolutización de un particular tipo de vivencia que se disfraza de experiencia.

— ◉ —

Bergson tuvo pleno reconocimiento en su época. Posiblemente pocos pensadores han tenido en vida el prestigio y la popularidad de éste. Vive entre los años 1859 a 1941. Lo anterior significa que su vida se da en la atmósfera del positivismo na-

turalista en lo científico y del impresionismo en lo estético, que caracteriza la segunda mitad del siglo pasado. Además —y ahora en este siglo— vive la Primera Guerra Mundial y todas las vicisitudes político – económicas y teórico – prácticas que dicho conflicto bélico trae consigo. También asiste al comienzo de la Segunda Guerra y todos los sucesos que la hacen posible. Bergson muere en 1941, durante la ocupación.

Si tenemos en cuenta el importante "tiempo histórico" que vive Bergson, posiblemente percibamos que aquella **evolución creadora** o esa **enería espiritual** que en un momento dado pudo "humanizar" el atomismo mecánico del ochocientos, a lo mejor ya no tiene la misma fuerza persuasiva en el período comprendido entre las dos guerras mundiales. El hecho de que Bergson en este último período sea aún escuchado por multitudes, creo no invalidan nuestro argumento, puesto que en él estamos pensando más en la misión del intelectual que en aquellos que escuchan o siguen. Respecto a estos últimos estamos ciertos que nunca están más ávidos de seguir o escuchar concepciones optimistas o doctrinas esotéricas, que cuando la historia pasa por períodos agudamente conflictivos.

En cambio, visto ahora el problema desde el intelectual, creemos que es un ejercicio escolar del pensamiento no sólo percibir la problemática de su época, sino también valorar los elementos de ensueño. Desde esta perspectiva el pensamiento es el órgano del despertar histórico. Esto significa que cada época no sólo debe soñar la siguiente, sino que soñadoramente debe apremiar su despertar. Cada época lleva en sí misma su final y lo despliega con argucia, nos dice Hegel. Luego, es al intelectual a quien debemos exigir que antes que se desmoronen, empiecen a reconocer como ruinas los monumentos.

A la luz de este nuevo prisma, creemos poder percibir que el bergsonismo no sólo no hilvana el desgarrón kantiano, sino que al absolutizar una vivencia en límites tan estrechos, deja todo un mundo, toda una experiencia no sólo científica sino que también vital o práctica, completamente intocada.

Hasta ahora hemos caracterizado la experiencia bergsoniana en la **durée** como vivencia estética. Pero siendo tal vez más rigurosos —y algunos textos de Bergson dan para ello—, deberíamos decir que se trataría de una vivencia **mística;** y ésta, como experiencia de rapto, es al mismo tiempo una experiencia de huida. Bergson se aleja de lo real; de ahí que en su pensamiento no encontremos "metáforas que nos transporten", y por lo tanto nos hagan inteligible ese proceso de despersonalización y su correlativo sentimiento de soledad que se empieza a

vivir en la gran ciudad que es París, en el siglo pasado. Que el hecho es real, lo prueba que es ya el mundo de Baudelaire. El poeta es perdido en la multitud donde alcanza ese sentimiento de soledad que le atormenta e inspira. Será esta misma atmósfera en la que los simbolistas tratan de romper el solipsismo que los aplasta. En Valery se advierte un esfuerzo más o menos consciente por romper la envoltura, por llegar a la comunicación con la dinámica de la vida; pero ello, en una obra de arte que más que una creación es una "construcción", y por tanto no ajena al análisis, al cálculo, al planeamiento.

Pero quien seguirá con mayor rigor al bergsonismo, y por lo tanto hasta su límite, es Proust. En él el solipsismo adquiere caracteres dramáticos. Posiblemente sea Proust el autor que ha negado con mayor radicalismo y energía la posibilidad de comunicación entre personas. Para él la subjetividad, la conciencia, el "yo" se encuentra encerrado en sí mismo. El mundo entero se reduce a una sucesión de átomos fenoménicos. En este mundo no hay lugar para la comunicación, la invocación o la efectiva plegaria porque en su intencionalidad sólo apuntan a nuestras propias imágenes.

— ◉ —

Pero los tiempos son otros. Y aquellas sombras que nublan el espíritu —y que el pasado pudo atribuir a la "disipación moral", a la "naturaleza" o a los "límites de la inteligencia"— empiezan a recortarse con toda nitidez. Como parte de la experiencia concreta que son, atormentan o inquietan, y al no poderles rehuir, nos recortan en toda nuestra precaria finitud. Aquí, los arquetipos platónicos han perdido su vigencia. Estamos lejos de ese sereno y eterno **impulso vital.** Ahora, junto a la vida, y como su hermana gemela, está la muerte. El hombre es un "ser para la muerte".

Posiblemente no entendemos, y si entendemos, posiblemente no justifiquemos todos los gestos, gritos e imprecaciones del movimiento de entreguerras conocido como surrealista. Pero también es posible que tras ese anarquismo intelectual se encuentre un cerrado rechazo a toda teoría, a toda doctrina que, pretendiendo hablarnos del mundo, termine volviéndole la espalda. Posiblemente tras ese violentismo teórico se encuentre la protesta a que se siga hablando de una infinitud y de un "sentimiento de alegría" que ya ni a la vivencia estética le es permitida. El novelista de entreguerras fabrica el pasado, el presente y el futuro con el objeto de negar "esa desgracia del hombre de ser

temporal". Proust simplemente lo decapita al quitarle su futuro, es decir, la dimensión de los actos y de la libertad.

— ⊙ —

Cuando Rilke tiene que responder a su destino de poeta, los momentos difíciles de la experiencia no le hacen retroceder. Rilke tiene el temple de mirar a la cara la experiencia nocturna que a otros ha hecho huir. Pero no por mirar de frente deja de reconocer que hay experiencias terribles.

Rilke nos presenta en Orfeo el acto de la transición entre la vida y la muerte. Orfeo es la angustia que se hace canto. Orfeo es nosotros mismos, llevando el saber anticipado de nuestra propia muerte. Su bajada a los Infiernos significa mirar de frente la oscuridad, las sombras, las apariciones, los fantasmas y los sueños.

Los que todavía siguen hablando de "fantasmas", son los que no quieren ver la noche. Los que la llenan de "espantos", son los que siguen mirando desde el día, desde arquetipos o modelos luminosos. Desde el día, la noche se ve como vacío, como eso que no-es. Se le sigue viendo desde el ser, desde el tiempo infinito.

Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, va tras el **deseo**, la **noche**, la **muerte**. Orfeo puede todo, salvo mirar de frente; salvo mirar la noche en la noche. Pero Orfeo olvida la ley que debe cumplir. El mito griego dice: no se puede conocer ni se puede actuar si se tiene por norma la experiencia sin mesura de la profundidad por sí misma. El mito y la physis dicen: la profundidad no se entrega de frente, sólo se revela a través del día, la idea, el arquetipo.

Pero Orfeo al bajar y volverse a mirar a Eurídice arruina el modelo, traiciona la ley, violenta la mesura. Pero, no volverse hacia Eurídice, no sería menos traición puesto que sería infiel a aquel **deseo** sin mesura y sin prudencia de su movimiento, que no quiere a Eurídice en su verdad diurna y en su encanto cotidiano, sino que la desea en la oscuridad nocturna; quiere verla, no cuando es visible, no en la visibilidad positiva de superficie, sino verla en y desde las sombras que excluyen toda identidad. Orfeo no desea hacerla vivir, sino tener vivo en ella la plenitud de la muerte.

El movimiento de Orfeo, visto desde arriba, visto desde el día, es una locura sin justificación; o mejor aún, la más clara expresión de desmesura. Para el día, el bajar a los Infiernos,

el descender a las profundidades y ponerse en contacto con lo apariencial, con lo fantasmal, es ya vano y desmedido. Para el día, el que Orfeo no respete la ley que le prohíbe "volverse" es inevitable, porque la ley ya fue violada en sus primeros pasos hacia las sombras.

Desde el Sol, Orfeo es culpable de impaciencia. Desde la claridad diurna, que es también el centro, su error es querer agotar el infinito, poner límite a lo interminable. Pero, desde la profundidad y en contacto con las sombras, Orfeo mira de frente. Desde las profundidades los fantasmas ya no son fantasmas, las tinieblas no son oscuras. En verdad no son. Aquí el arquetipo rígido no tiene pertinencia. Aquí todo está marcado por una ambivalente inestabilidad. En una frase, diríamos que todo toma su forma de aquello que se le resiste y a la vez lo sustituye: lo alto de lo bajo, lo claro de lo oscuro, lo infinito de lo finito, la vida de la muerte.

Según testimonio de Mossé-Bastide, Bergson en los últimos años de su vida, en que se encuentra paralizado por el reumatismo, habría dicho a su amigo Floris Delattre: "He vivido demasiado tiempo". Si tenemos en cuenta que Bergson es uno de los primeros pensadores que nos enseña a dignificar la metáfora, posiblemente esta frase no se proyecte sólo a su vida biológica, y por tanto, ella nos "transporte" a la experiencia concreta que le toca vivir en sus últimos años en los que su **durée** o su **energía espiritual** no habrían sido capaces de sobrevivir al tiempo histórico. Porque ahora, al decir de Rilke, en **Los sonetos a Orfeo:**

Sólo quien ya elevó la lira
también entre las sombras
puede intuir y revelar
la alabanza infinita

Sólo quien comió con los muertos
su propia adormidera
no volverá a perder jamás
el más leve sonido.