



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

El tiempo y su expresión en la filosofía de Henri Bergson

Autor:

Cherniavsky, Axel

Tutor:

Brauer, Daniel

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis 12-1-20

TESIS 12-1-20

Julio de 2005

Axel Cherniavsky - DNI 28.380.994

Tesis de Licenciatura en Filosofía

Director: D. Brauer

El tiempo y su expresión en la filosofía de Henri Bergson

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Agradecimientos

A Daniel Brauer, por indicarme donde buscar. A Frédéric Worms, por ayudarme a encontrar. A Mónica Cragolini, por las discusiones. A Manuel Mauer, por todo.

Índice de abreviaturas

E : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2003.

MM : *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1997.

R : *Le rire*, Paris, PUF, 1999.

EC : *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2003.

ES : *L'énergie spirituelle*, Paris, PUF, 2003.

DS : *Durée et simultanéité*, Paris, PUF, 1998.

MR : *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 2003.

PM : *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2003.

M : *Mélanges*, Paris, PUF, 1972.

INTRODUCCION

POSICIÓN DEL PROBLEMA:

LA PARADOJA DE UNA CRÍTICA LINGÜÍSTICA AL LENGUAJE

Son muchos los filósofos que a lo largo de la historia se han pronunciado contra el lenguaje, o contra un cierto uso de él. A cada uno de ellos se le ha reprochado que no obstante lo sigan empleando, que sigan hablando o escribiendo. ¿Por qué Gorgias escribió el *Elogio de Helena*, si nada podía decirse? Si tan crítico era Rousseau de la cultura, no hubiese publicado tanto. ¿Por qué fue tan prolífico Platón, si estimaba al discurso oral tanto más que al escrito? El silencio socrático hubiese sido una actitud más coherente. Y Nietzsche, autor del *Anticristo*, es quien escribe que continuaremos creyendo en Dios en tanto creamos en la gramática.

Curiosamente, remarca Frédéric Worms, son los filósofos más críticos del lenguaje los que mejor escriben¹. A tal punto, que en reiteradas ocasiones se les niega la condición de filósofos. A tal punto, que se los expulsa hacia la literatura. Es lo que le sucede a Platón, gracias a sus diálogos; a Rousseau, gracias a sus novelas; a Nietzsche, gracias a sus poemas.

A Henri Bergson también le han negado la condición de filósofo y lo han colocado bajo el rótulo de poeta. La acusación tiene una larga historia. Julien Benda, su famoso adversario, podría constituir el primer hito.

En 1912, Benda publica un *brochure* titulado *Le bergsonisme ou une philosophie de la mobilité*. Ataca allí la combinación que opera la *durée* entre creación y continuidad. El *élan* no pueden ser continuo, la creación no puede ser indivisible. Si el *élan* es creador, debe poder dividirse; y si no puede, no es creador. Los discípulos y seguidores de Bergson, Jean Wahl, Édouard Le Roy, Dauriac contestaron en su defensa. El error de Benda consiste en pensar dicotómicamente, en pensar por conceptos. Atrapado en la inteligencia conceptual, Benda no consigue captar una verdad intuitiva, la alianza entre creación y continuidad. En 1914 Benda publicará un estudio casi sociológico sobre el éxito de Bergson, *Sur le succès du bergsonisme*, y lo hará preceder de las *Réponses aux défenseurs du bergsonisme*, en donde responde a quienes le respondieron. Indignado, pregunta por qué le critican su modo de pensar, cuando es el mismo que utiliza la exposición bergsoniana. El bergsonismo se expresa conceptualmente, pero cuando Benda le exige mayor claridad conceptual, alega que lo expuesto no puede entenderse conceptualmente, se refugia en la

¹ « Les deux écritures d'Henri Bergson », en *Cahiers de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet*, n°2, 1998, p. 143.

intuición, un estado de conciencia no conceptual. Ahora bien, una cosa es el estado de conciencia, y otra, su exposición. Cuando exigimos coherencia y claridad, nos dirigimos a la exposición del estado de conciencia, no a al estado mismo. El truco del bergsonismo consiste en contestar con el estado cuando se critica la exposición. Su problema, en el fondo, es la indecisión. Debe decidir si es estado u exposición, tomar partido por una u otra opción, y a ella atenerse. De la una y la otra, se siguen las siguientes consecuencias:

« Si l'œuvre bergsonienne est un acte, - un poème, un émoi, - elle ne relève pas des lois de l'esprit ; mais aussi elle n'énonce rien ; si c'est un discours, j'ai le droit de lui demander de n'être pas contradictoire, *même si c'est un discours en faveur de contradictoire*.”¹

Si la obra de Bergson es un discurso, no debe ser contradictorio. Como Benda acaba de acusar al bergsonismo de contradicción, pues combina la creación y la continuidad, la conclusión es necesaria: la obra de Bergson es un acto, no enuncia nada, una emoción, un poema.

Charles Péguy, en principio tan amigo de Bergson, llegó a suscribir a la acusación:

“Au fond, c'est Benda qui a raison. Bergson ne veut pas qu'on dise qu'il est un poète, il s'applique à montrer que sa philosophie est bien de la philosophie et même de la philosophie de professeur de philosophie. Quelle petitesse ! Au fond, il n'a pas de courage, il a peur de déplaire à ses ennemis.”²

El tono del amigo íntimo y devoto discípulo parece más violento que el del adversario. Sería injusto sin embargo no decir algunas palabras sobre el contexto para matizar la declaración. Cuando Péguy escribe a Joseph Lotte, director del *Bulletin des professeurs catholiques de l'Université*, la carta de la que proviene la cita, la relación con el filósofo está atravesada por el rencor y tal vez por los celos. Cuenta Benoît Chantre que Bergson no hizo aportes para los *Cahiers de la quinzaine*, que no apoya a Péguy en la campaña para el premio de la *Académie française* por su *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, y que no le

¹ *Sur le succès du bergsonisme*, París, Mercure de France, 1914, pp. 29-30.

² Extraemos la cita de del artículo de Benoît Chantre, « Péguy, l'essentiel médiateur », en *Magazine littéraire*, nº 386, abril 2000, p. 35.

escribe el prefacio para las obras escogidas. Bergson, que desde 1904 apoya oficialmente a Proust, no apoya a Péguy. Los amigos volverán a encontrarse el miércoles 11 de marzo de 1914, y después de 4 años de distancia se reconciliarán. Finalmente, Péguy va a escribir dos de los textos más elogiosos sobre Bergson, la *Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne* y la *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*. Se lee allí lo contrario de lo que se lee en la carta a Lotte, la filosofía de Bergson deviene tan racional como la de Descartes.

Por estos años, la fama de Bergson llegaba a la cima. Con la notoriedad del *Collège* y de *l'Académie*, llegaban las *femmes parisiennes* con varias horas de anticipación a la sala para conseguir un lugar confortable cerca del escenario. La *Grande Revue* lanza entonces una encuesta sobre “M. Henri Bergson et l'influence de sa pensée sur la sensibilité contemporaine”. La fama y la notoriedad no resguardan a Bergson de la acusación cuya historia intentamos reconstruir. Escribe en la encuesta Romain Rolland:

“Je regarde M. Bergson comme un grand poète intellectuel, qui a beaucoup plus collaboré sur la pensée de son temps qu'il n'a agi sur elle.”¹

En la década siguiente, el premio Nobel contribuiría a la inmortalidad de Bergson. Nueva oportunidad para renovar la acusación. En el discurso de recepción, el 10 de diciembre de 1928, Per Hallström remarca que podemos tener mayor o menor dificultad para penetrar en la ciencia de Bergson, en la profundidad de su espíritu; pero que sin ningún esfuerzo, en todos los casos, nos quedamos con una fuerte impresión estética. A lo que Politzer contestará:

“Il y a aussi de la foi de M. Bergson dans son style (...). La chose ne manque pas de comique : M. Bergson s'est fait un grand style tel que le pouvaient s'imaginer MM. Lachelier et Darlu, tout comme il a fait une grande philosophie à l'intention de MM. Le Roy, Chevalier et leurs semblables.”²

¹ « Enquête sur M. Henri Bergson et l'influence de sa pensée sur la sensibilité contemporaine, en *La Grande Revue* », París, 10 y 25 de febrero, p. 517.

² Kjell Stromberg, « La 'petite histoire' de l'attribution du prix Nobel a Henri Bergson », en *L'évolution créatrice*, París, Rombaldi, 1968.

Politzer se vale de la impresión estética de la obra de Bergson para criticar la filosofía que expresa.

Con el correr del tiempo, la acusación abandona paulatinamente la pasión de la polémica y adopta la frialdad de la crítica. En una clase de 1964 en la *Sorbonne* Merleau-Ponty dice:

“Quand Bergson explique longuement qu’il ne peut dire le vécu, a recours à une théorie esquissée d’un langage incantatoire et métaphorique qui leur donne des arguments. Cette théorie est une solution de désespoir : elle consiste à inviter le lecteur, par des images multipliées, à s’installer au centre d’une intuition philosophique. ”¹

Un poco más tarde y un poco más drástico, sentencia: « Il s’agit là de poètes »². Merleau-Ponty critica por un lado la intuición como modo de acceso a lo real, y por el otro, su inefabilidad y su expresión metafórica. Se trata de una solución desesperada, cree, para quien no dispone de una teoría del lenguaje elaborada, se trata de mera poesía. Contra la mística intuición bergsoniana que se pretende coincidencia con la cosa, Merleau-Ponty propone la percepción. Al contacto simpático que nos instala dentro del objeto opone la consigna fenomenológica “a las cosas mismas”, una conciencia *de*, y no una coincidencia *con*. A la intuición opone la percepción. Y a un discurso metafórico sobre ella, un discurso crítico, analítico, explicativo. A la poesía, la filosofía.

Ya mucho más cerca de nuestros días, Philonenko, en su *Bergson* de 1994 sigue discutiendo con la acusación. Advierte, al final de la introducción:

“Nous n’avons pas une seule fois, en cette Introduction, utilisée le vocable bergsonisme. Bergson n’en use jamais. (...) Il était visiblement agacé para l’ambiance de musicalité et surtout de sentimentalité vague dont on entourait ainsi son oeuvre. (...) Comme on le verra,

¹ « Merleau-Ponty à la Sorbonne, Résumé de ses cours établi par des étudiantes et approuvé par lui-même », en *Bulletin de psychologie*, XVIII, 236, p. 153-154.

² *L’union de l’âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*, Paris, Vrin, 1968, p. 106.

la démarche de Bergson est toujours rigoureuse et quoiqu' expérimentale, elle se veut science et pas poésie ou sentiment. »¹

A diferencia de Merleau-Ponty y de los casos precedentes, Philonenko no acusa a Bergson de poeta, pero de esa acusación pretende salvarlo, como si el caso todavía no hubiese sido resuelto.

Adversarios, amigos ofendidos, críticos y comentaristas, a lo largo de todo el siglo XX expulsan a la obra de Bergson hacia terreno literario, o a la filosofía pretenden devolverla; acusan a Bergson de poeta, o de ese rótulo lo defienden. Es que Bergson, como Rousseau, como Nietzsche o Platón, es un gran escritor. Invirtamos ahora la implicación de Worms, la operación no falla. Es curioso, decía él, que los filósofos más críticos del lenguaje sean los que mejor escriben. Bergson es un gran escritor, y es, en efecto, un gran crítico del lenguaje.

Son muchas las ocasiones en las que Bergson se lanza en contra del lenguaje². Con una tal crítica, de hecho, comienza su obra:

“Nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace. En d'autres termes, le langage exige que nous établissons entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels. Cette assimilation est utile dans la vie pratique, et nécessaire dans la plupart des sciences. Mais on pourrait se demander si les difficultés insurmontables que certains problèmes philosophiques soulèvent ne viendraient pas de ce qu'on s'obstine à juxtaposer dans l'espace les phénomènes qui n'occupent point d'espace... »

El lenguaje es culpable de producir insuperables dificultades filosóficas. No es el único culpable, es cierto, pero culpable al fin. Comparte la responsabilidad con las ciencias, con la vida práctica, con la costumbre de pensar en el espacio. No obstante, en una de las tantas críticas, Bergson parece absolver a los otros responsables:

¹ Bergson, París, Cerf, 1994, p.15.

² E VII, MR 182, 257, 281, PM 92...

“*Homo faber, Homo sapiens*, devant l’un et l’autre, qui tendent d’ailleurs à se confondre ensemble, nous nous inclinons. Le seule qui nous soit antipathique est l’*Homo loquax*, dont la pensée, quand il pense, n’est qu’une réflexion sur sa parole.»

La absolución es incluso un eufemismo. Bergson no absuelve al científico ni al técnico. Ante ellos, se inclina. Pero frente al hombre de palabras, que no es un hombre de palabra, pues no hace lo que dice y dice sin hacer, frente a él, se levanta y se da la media vuelta.

Podemos preguntarle a Bergson entonces, como se le ha preguntado al resto de los filósofos mencionados al principio, por qué escribe, por qué habla, o como hace Worms: “à quoi bon dénoncer le langage à la longueur des pages?”¹ ¿Por qué decir una y otra vez que el lenguaje no puede decir? Nuestra pregunta es entonces: ¿Por qué Bergson utiliza el lenguaje? ¿Por qué habla? ¿Por qué pronuncia conferencias? ¿Por qué escribe si tan antipático le resulta el *homo loquax*? Al hablar y escribir, ¿su práctica misma no lo vuelven blanco de sus propias críticas? Hablando y escribiendo, Bergson se volvería él mismo *homo loquax*, Bergson mismo no haría lo que dice. El silencio, como decíamos antes, sería una actitud más coherente. Quien critique el lenguaje debería hablar tan sólo para criticarlo, y luego enmudecer. Y ni siquiera. Porque bien podríamos preguntar cómo logra criticar al lenguaje si el lenguaje no permite una expresión correcta. Tendríamos el derecho a desconfiar incluso de esa crítica. Tal es la paradoja en la que nos zambulle siempre un ataque al lenguaje. No se lo puede criticar sin utilizarlo, y si lo utilizamos, caemos dentro de la crítica. ¿Por qué Bergson se expresa entonces si tanto acusa a la expresión?

Le Roy responde que porque sin lenguaje, no hay verdad:

“No basta con percibir inmediatamente lo real; es preciso, además, traducir esta percepción en un discurso inteligible, en una sucesión encadenada de conceptos; en ello, según parece, no tendríamos un conocimiento propiamente dicho, no tendríamos una verdad. (...) Sin el discurso, suponiendo que nazca la intuición, quedaría por lo menos

¹ « Les deux écritures d’Henri Bergson », en *Cahiers de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet*, n°2, 1998, p. 143.

intransmisible, incomunicable; se extinguiría en un grito solitario. Sólo por el discurso llega a ser posible una prueba de comprobación positiva.”¹

El razonamiento de Le Roy se apoya en una doble implicación: sin lenguaje no hay contrastación posible, y sin contrastación no hay verdad. Y hasta aquí, podemos decir que la implicación funciona. Para Bergson en efecto, la verdad debe ser contrastable empíricamente. Pero la contrastación que tiene en mente Le Roy es una contrastación colectiva. Hay verdad cuando hay aceptación por un grupo. Sin ella, la intuición se extingue en un grito solitario, dice, permanece intransmisible e incomunicable. Es aquí en donde se aleja del planteo de Bergson, en donde, si la verdad debe ser contrastada, no necesariamente debe serlo colectivamente. Ese es el problema justamente, que la filosofía de Bergson parece admitir un margen para una certeza muda, para una probabilidad solitaria. Contrastable, es cierto, pero incomunicable.

No puede ser la verdad la causa de la expresión. Bergson no se expresa porque sin lenguaje no hay verdad. Philippe Soulez, en la sección titulada justamente “L’ ‘Homo loquax’” de su *Bergson politique*, propone otra alternativa:

“L’unité de principe de la vérité et de son efficace est le postulat nécessaire à toute philosophie. »²

No es la verdad lo que mueve a Bergson, sino la eficacia, la utilidad. La pregunta no es tanto por qué la palabra, sino para qué el silencio. ¿Para qué una verdad muda? ¿Qué sentido tiene una certeza silenciosa? Un poco antes Soulez dice: “C’est par l’écriture, pour Bergson, que la pensée sort du rêve”³. Esta cita es algo más problemática. La filosofía moderna distinguió una y otra vez la idea del sueño en función a la verdad. No es el caso aquí. Una tal distinción nos devolvería a la propuesta de Le Roy. El sueño no es ahora idea falsa, sino idea inútil. Como en la frase “los sueños, sueños son”, un sueño que no se hace realidad. Por la palabra, gracias al lenguaje, la idea se hace realidad. No se vuelve verdadera, ya lo era seguramente. Se vuelve real, se vuelve eficaz, cobra sentido y valor.

¹ Bergson, Editorial Labor, Barcelona - Buenos Aires, 1932, p. 41.

² Bergson *politique*, París, PUF, 1989, p. 260.

³ Bergson *politique*, París, PUF, 1989, p. 245.

No es la verdad lo que vuelve necesaria a la expresión, sino la eficacia. Le metafísica debe expresarse:

“...l’intuition, une fois prise, doit trouver un mode d’expression et d’application qui soit conforme aux habitudes de notre pensée et qui nous fournisse, dans des concepts bien arrêtées, les points d’appui solides dont nous avons un si grand besoin »¹

Y esa expresión necesaria, es necesariamente verbal. Ya lo decía Bergson en la cita del *Essai*: “Nous nous exprimons nécessairement par des mots...». La intuición debe expresarse. ¿Por qué? Para ser eficaz. Y esa expresión es necesariamente verbal. Doble necesidad entonces, de expresión y de palabras. De lenguaje. Decíamos antes que no era el único culpable. Aparecieron también la ciencia y la vida práctica. Muchas veces aparece el sentido común también. Son las cuatro costumbres que nos hacen pensar en el espacio. Fenómenos que no ocupan espacio. Pero a diferencia de la ciencia, del sentido común, de la vida práctica, el lenguaje es aquello que la metafísica, si quiere ser eficaz, no puede evitar. Muchas veces discute con la ciencia. Muchas veces va en contra del sentido común. Y la contemplación implica justamente redireccionar el espíritu en contra de las necesidades cotidianas. Por eso dice Bergson que la filosofía, si quiere ser simpática con lo real, debe ser violenta contra las costumbres del pensamiento². Muchas veces, incluso, puede ignorar a la ciencia, al sentido común y a la vida práctica. Pero del lenguaje no puede olvidarse, y contra el lenguaje no se puede ir. Al lenguaje lo necesita como aliado. Necesita aliarse al enemigo. Si quiere ser eficaz, la metafísica, la ciencia que pretende despojarse de símbolos³, no puede despojarse del lenguaje. Se le presenta como un arma de doble filo, oculta eso mismo que pretende revelar, intenta revelar lo que sin querer oculta.

Bergson, un gran crítico del lenguaje, no obstante se expresa. De hecho se expresa. Y de derecho, la expresión está justificada por la eficacia. ¿Por qué se expresa Bergson si tanto critica el lenguaje? Porque una verdad no expresada es inútil. Nuestra primera pregunta queda así en términos generales contestada. Lo que podemos preguntar ahora es qué dice Bergson, de qué habla. Sabemos que debe hablar, necesariamente. Pero eso nos

¹ PM 215.

² PM 213, EC 239.

³ PM 182.

permite olvidar los ataques que se lanzan contra el lenguaje. Si tanto se lo critica, queremos saber de qué habla Bergson. Nos sentimos con el derecho a desconfiar de su palabra. Si creemos en sus críticas, en efecto, es posible que parte de su filosofía haya permanecido oculta, inalcanzable por la palabra, inefable. Si bien la eficacia disipa la posibilidad de un silencio absoluto, pues algo hay que decir, no nos obliga a descartar la posibilidad de un silencio relativo, de una metafísica parcialmente muda, una ciencia que no logra decir todo lo que sabe, una ciencia parcialmente secreta. Nuestro problema deviene entonces: *¿logra Bergson expresar la intuición de la durée? ¿En qué medida logra Bergson expresar la durée?* Insuperables problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje nos induce a pensar espacialmente fenómenos que no ocupan espacio, fenómenos que dependen del tiempo, de la *durée*. El lenguaje esconde lo que descubre la intuición, la *durée*. ¿Sabemos entonces, en el fondo, qué es la *durée*? Todo lo que sabemos es lo que le escuchamos a Bergson, lo que leímos. ¿Está allí la *durée*? ¿Es ella lo que se nos dice que es? Más de una vez Bergson nos advierte: el todo de la intuición no puede ser expresado¹.

¿Logra Bergson entonces expresar la intuición de la *durée*? Esta es nuestra primera pregunta. Quien la responda negativamente, no tiene un largo camino por recorrer. No puede dejar de probar por qué Bergson no logra expresar la *durée*. Para ello deberá explicitar seguramente los supuestos de Bergson en cuanto al lenguaje y revelar la diferencia de naturaleza entre la forma y el contenido, entre la herramienta y lo herramienta. Debe lidiar con el *por qué*, pero puede evitarse el pasaje por el *cómo*. Quien responda positivamente a la pregunta, en cambio, a la demostración del por qué, se le agrega la ardua demostración del cómo. No sólo deberá revelar por qué Bergson logra expresar la intuición de la *durée*, sino cómo lo hace. Si Bergson no logra expresar la *durée*, el cómo se deshace en un silencio negativo. ¿Cómo Bergson no logra expresar la *durée*? Enmudeciendo, callando. La pregunta del cómo se le plantea a quien responda positivamente, a quien trate con una presencia y no con una ausencia. No es seguro que Bergson logre expresar la *durée*. Una metafísica relativamente silenciosa no puede dejar de ser una solución posible al problema. Lo primero que debe establecer quien pretenda responder positivamente a la pregunta es entonces la cuestión del por qué. Pero una vez

¹ PM 32, 120, 186...

avanzada esta respuesta, el problema se infla con una nueva pregunta, la pregunta por el cómo: *¿cómo Bergson logra expresar la durée?*

¿Logra Bergson expresar la intuición de la *durée*? En un supuesto caso, ¿cómo lo hace? He aquí el problema que pretendemos resolver.

No somos los primeros. Ya lo han intentado un gran número de comentaristas. Tras construir el problema con el mayor grado de minuciosidad, presentaremos y evaluaremos sus soluciones. La construcción del problema y la evaluación de las soluciones nos permitirán avanzar una propia. La estructura general del trabajo es entonces muy sencilla. Se compone de tres partes: la primera construye el problema, la segunda presenta y evalúa una a una las soluciones propuestas hasta el momento, y la tercera avanza una propia. El lector podrá sentir la tentación de saltar a la tercera parte, a la fase “positiva”, o tal vez de obviar la segunda, para eludir los tediosos pormenores de una discusión demasiado técnica. Lo alertamos desde ahora: la estructura articula un razonamiento unitario, y desde este punto de vista, es positivo todo entero. Sus partes son irremplazables, necesarias y no intercambiables. La construcción detallada del problema es lo que nos ofrecerá los criterios de evaluación de las distintas posiciones, es lo que nos permitirá concluir qué es lo que se resuelve, si se resuelve, cómo y por qué. De esa evaluación emergerán la mayoría de los recursos y los consejos para nuestra respuesta. Preferimos considerar esa segunda parte menos como una fase “negativa” que como una fuente de inspiración.

PRIMERA PARTE

CONSTRUCCIÓN DEL PROBLEMA:

¿POR QUÉ Y CÓMO BERGSON LOGRA EXPRESAR LA *DURÉE*?

I. ¿Qué es la *durée*?

Comenzamos entonces a construir el problema. Debemos comprender ante todo las críticas que Bergson dirige al lenguaje, debemos comprender por qué el lenguaje no conseguiría expresar la *durée*. Para ello, debemos analizar los componentes de la pregunta, el lenguaje y la *durée*. ¿Por dónde empezar? Sufrimos, como otros comentaristas, de lo que podríamos llamar “el complejo de Höffding”. Cuando Harald Höffding comenta la obra de Bergson, busca su punto de partida con la intuición. Bergson, intransigente, le escribe:

« La théorie de l'intuition sur laquelle vous insistez beaucoup plus que sur celle de la durée ne s'est dégagée à mes yeux qu'assez longtemps après celle-ci. »¹

Deleuze² y Jankélévitch³ van a recordar la respuesta. Nosotros también, pues no deseamos que nos ocurra con el lenguaje lo mismo que a Höffding con la intuición. Comencemos por donde se debe entonces, por la *durée*. Por allí comienza Bergson, de hecho, ya que, en el principio del prólogo de su primer libro, se pregunta si las dificultades insuperables que plantean ciertos problemas filosóficos no vienen de una obstinación por yuxtaponer en el espacio fenómenos que no ocupan espacio, a saber, fenómenos que duran en el tiempo⁴. Las primeras frases de la obra publicada por Bergson probablemente sean las primeras desde el punto de vista de la jerarquía conceptual. Nos indican a nosotros por dónde empezar: por la *durée*; y por donde seguir: por el resto de los problemas filosóficos que de ella dependen.

¿Qué es la *durée* entonces? Esta pregunta es nuestro punto de partida. Pero tal vez sea un falso punto de partida, tal vez sea un punto de llegada, porque esta pregunta ya ofrece demasiadas respuestas. Al preguntar qué es la *durée*, damos por sentado que la *durée* es algo, un algo, un *qué*, una cosa, un objeto. Y la *durée* no es un objeto, sino un proceso; no es una cosa, sino una acción. Toda pregunta bajo la forma de *qué es lo X* es en el fondo una pregunta platónica, pues señala a la Idea, una realidad inmutable y eterna. La *durée* podrá

¹ « Lettre à Höffding », en *Écrits et paroles*, t. III, p. 456.

² *Le bergsonisme*, París, PUF, 1998, p. 2.

³ *Henri Bergson*, París, PUF, 1999, p. 6

⁴ *E*, p. VII.

ser todo, salvo inmutable y eterna. En una de sus últimas clases¹, Lévinas recuerda que Heidegger se encuentra, ante la misma pregunta, con el mismo problema. Proclama Heidegger la imposibilidad de preguntar qué es el tiempo. Si lo preguntamos, ya damos la respuesta: es un ente. Si preguntamos qué es el tiempo, respondemos ya que es un *qué*, damos por sentado que es un ente. Ante la pregunta qué es la *durée*, nosotros tampoco podemos ofrecer una respuesta, una definición. Bergson evita la definición cada vez que tiene que expresar una intuición, porque lo que ésta capta, aquella lo deforma. La intuición capta lo singular y lo moviente, la definición fija y generaliza. Pero hay un problema previo, un problema mayor, que no es ya el de ofrecer una definición, sino el de ofrecer cualquier respuesta posible, cualquier palabra posible, porque éste es nuestro problema mismo: cómo es posible hablar de la *durée*. Responder qué es la *durée*, decir lo que la *durée* es, supone que sobre la *durée* puede hablarse, y que la *durée* puede definirse. La pregunta qué es la *durée* no puede ser nuestro punto de partida real entonces, puede ser un punto de partida aparente, pues hay preguntas previas: si es posible hablar de la *durée*, y cómo es posible hablar de ella. No obstante, por la *durée* hay que empezar. ¿Cómo afrontar estas dificultades?

Jankélévitch encuentra el mismo problema a la hora de definir al hombre. Así sale del paso:

« L'homme est je ne sais quoi de presque inexistant et d'équivoque qui n'est pas seulement dans le devenir, mais qui est lui-même un devenir incarné... »²

El hombre es ese no sé que de casi inexistente y equívoco. Jankélévitch elude la definición con formas negativas. Elevemos el recurso al extremo, talvez lo más fiel sea decir que la *durée* es: . Pero una fórmula tan experimental no nos ayudará a comprender por qué el lenguaje no puede expresarla. Worms, con su *Vocabulaire* nos puede brindar una ayuda.

Cuando Worms emprende *Le Vocabulaire de Bergson* se halla ante la misma dificultad. ¿Cómo redactar el vocabulario de un pensador que tantas veces se pronunció

¹ *Dieu, la mort et le temps*, "Un passage obligé : Heidegger", Paris, Grasset, 1993.

² *Henri Bergson*, Paris, PUF, 1999, p. 36

contra la definición, que incluso cuando lo consultaron sobre la redacción de un vocabulario técnico para la filosofía, expresó importantes reservas? Worms, en el prólogo, se siente obligado a justificar la empresa. Comienza recordando las dificultades de la definición con un ejemplo preciso, el de la intuición: “qu'on ne nous demande pas de l'intuition une définition simple et géométrique” dice Bergson¹. Pero enseguida señala que el mismo texto gira en la dirección de una concesión: “Il y a pourtant un sens fondamental: penser intuitivement est penser en durée”². ¿Qué es este sentido fundamental? No es la definición de un término técnico, fijación e inmovilización de lo vital, sino más bien la presentación del nuevo sentido que un filósofo otorga a una palabra, la novedad de la palabra, la creación de una palabra. Aduéñemonos de la justificación de Worms, y emprendamos la búsqueda, luego de tantas advertencias, del sentido fundamental de la *durée*, de la concepción bergsoniana del tiempo. Lo primero, exige un examen de la obra de Bergson, lo segundo, una comparación con otras concepciones. Para la *durée* y las nociones que de ella dependen, heredamos dos tareas entonces: determinar el sentido fundamental, y distinguirlo del de otras concepciones.

A. La *durée* y los fenómenos que dependen de ella

1. La *durée*

¿Qué es la *durée* entonces, en qué consiste la concepción bergsoniana del tiempo? A lo largo de las obras, justamente para evitar la definición, Bergson multiplica los sustantivos y las expresiones para referirse a la *durée*: creación, indivisibilidad, continuidad, sucesión, interpenetrabilidad de las partes, movimiento, dinamismo, novedad, heterogeneidad, imprevisibilidad, irreversibilidad. Pero este relevamiento no puede satisfacernos, lo que queremos justamente es un sentido fundamental, las notas fundamentales de la *durée*, las notas no intercambiables que nos permitan agrupar todas estas expresiones. Más adelante en el *Vocabulaire*, Worms propone tres:

¹ *PM*, p. 29.

² *PM*, p. 30.

« Il y a durée quand il y a succession, continuation, constitution d'un tout. (...) La durée suppose ces trois caractères, ou ces trois caractères ne font qu'un dans la notion même de durée. »¹

Tres notas entonces: constitución, continuidad y sucesión. La *durée* constituye, es decir, crea, produce novedad, innova. Por eso es irreversible e imprevisible. Porque sorprende con un futuro que no tiene nada del pasado. Sus partes se distinguen entre sí, son distintas, heterogéneas. Pero estas partes, por más heterogéneas que sean entre sí, no merecen ni siquiera ser llamadas partes, pues se interpenetran, se confunden, esfuman sus límites hasta volver a la *durée* indivisible y continua. La sucesión, es finalmente el aspecto dinámico y móvil de la *durée*, su movimiento, su movilidad. Constitución, continuidad y sucesión entonces, son las tres notas fundamentales de la *durée*.

Además de caracterizarse según tres notas fundamentales, la *durée* se despliega en tres dimensiones. En primer lugar, en el *Essai sur les données immédiates de la conscience*, la *durée* es la esencia de la conciencia, el fluir de nuestros estados mentales. La *durée* es el yo, y el ámbito que dura es ante todo el del yo. Mucho más tarde, en la "Introduction à la métaphysique", dirá Bergson:

« Il y a une réalité au moins que nous saisissons tout du dedans, par intuition et non par simple analyse. C'est notre propre personne dans son écoulement à travers le temps. C'est notre moi qui dure. Nous pouvons ne sympathiser intellectuellement, ou plutôt spirituellement, avec aucune autre chose. Mais nous sympathisons sûrement avec nous-mêmes. »²

Hay un ámbito en el que por excelencia se revela la *durée*, el ámbito del yo. Diremos que la *durée* es, primero, una realidad psicológica. Pero la preeminencia que prueba nuestra cita, es una preeminencia de orden epistémico. El yo es allí donde la *durée* aparece por primera vez, es allí donde es innegable que aparece. Luego, la preeminencia que prueba el hecho de que la *durée* como realidad psicológica gobierne el primer libro de

¹ *Le Vocabulaire de Bergson*, Paris, Ellipses, 2000, p. 20.

² *PM*, p. 182.

Bergson, es una preeminencia de orden cronológico. La *durée* como esencia del yo es el primer sentido de la *durée* que aparece en la obra de Bergson. Diremos entonces, que la *durée* es primero una realidad psicológica, pero sólo en sentido cronológico y epistémico.

« A partir de la *durée* ‘intérieure’ ou ‘psychologique’ à la quelle chacun de nous a accès de manière immanente en lui-même, il faut donc concevoir par un élargissement successif une diversité de durées correspondant aux divers degrés de l’être. »¹

La *durée* interior es la primera que percibimos. Pero a partir de ella podemos percibir una *durée* previa en sentido lógico, pues la *durée* tiene un sentido ontológico, posterior en la obra de Bergson, y posterior epistémicamente. En la *Evolution créatrice* la *durée* es la dinámica del ser. De la *durée* como realidad psicológica pasamos a la *durée* como realidad ontológica: es el “salto hacia la ontología” dice Deleuze². Pero sólo porque la *durée* es la dinámica del ser, es luego la dinámica de nuestros estado mentales. Es el “salto hacia la psicología”, diremos nosotros. Si más tarde en el tiempo, Bergson asimila *durée* y Espíritu, retrospectivamente deberemos decir que la *durée* se asimila a mi espíritu. En tercer lugar, que la especulación no esconda el sentido más elemental de la *durée*: ella es el tiempo. La *durée* es el nombre que Bergson le da a lo que la tradición y el sentido común llaman tiempo, para distinguir su noción de la tradición y el sentido común. La *durée* es el tiempo, el devenir. Lo que básicamente es sucesión, continuidad y constitución, creación de incesante novedad, es el tiempo. *Tres dimensiones para la durée entonces: ella es yo, ser y tiempo.*

¿Por qué Bergson bautiza al tiempo con el nombre de “*durée*”? ¿Por qué siente la obligación de distinguirse de la tradición? La crítica a la historia de la filosofía es siempre la misma: ha confundido al tiempo con el espacio. Ha pensado el tiempo como el espacio, como un medio homogéneo. Y lo homogéneo es el espacio, no el tiempo, en donde el momento presente se distingue del pasado y del porvenir, todo el tiempo. Tal es así que cuando Bergson se refiere al tiempo pensado como espacio, ese tiempo impuro, contaminado de espacio, se refiere a él como “tiempo homogéneo”. La homogeneidad del

¹ Worms, F., *Le Vocabulaire de Bergson*, París, Ellipses, 2000, p. 21.

² *Le bergsonisme*, París, PUF, 1998, p. 52-53.

espacio es la condición de su divisibilidad. Al ser todo igual, el espacio puede dividirse, cortarse, partirse, fragmentarse, y volver a reunirse, pegarse, juntarse. No así el tiempo que, si bien es absolutamente heterogéneo, es todo continuo, simple, indivisible. Esta es la gran crítica a la filosofía entonces: el haber pensado el tiempo como espacio, es decir, homogéneo y divisible. El error habría comenzado con Zenón, quien soporta sus paradojas en esta confusión. Se habría prolongado con el paralelismo de la proposición VII del libro segundo de la *Ética*. Y se habría alimentado, fundamentalmente, de Kant.

La crítica al tiempo de Kant es la misma que Bergson le hace al resto de la tradición: Kant, una vez más, ha confundido el tiempo con el espacio. Bergson critica la concepción kantiana del tiempo en repetidas oportunidades¹. Citemos aquí la más detallada y precisa, la del *Essai*:

« L'erreur de Kant a été de prendre le temps pour un milieu homogène. Il ne paraît pas avoir remarqué que la durée réelle se compose de moments intérieurs les uns aux autres, et que lorsqu'elle revêt la forme d'un tout homogène, c'est qu'elle s'exprime en espace. Ainsi la distinction même qu'il établit entre l'espace et le temps revient, au fond, à confondre le temps avec l'espace... »²

La crítica es la de siempre entonces, Kant confunde el tiempo con el espacio. Y si dice distinguirlos, en el fondo, esa distinción es una confusión. ¿Por qué? La primera frase proporciona una primera indicación: porque el tiempo de Kant es un tiempo homogéneo. Ahora bien, cuando en la segunda frase parece explicar esto, desarrollar en que consistiría lo contrario de la homogeneidad, la heterogeneidad, Bergson dice que la *durée* real, a diferencia del tiempo kantiano, se compone de momentos interiores los unos a los otros, de momentos que se interpenetran, como colores que se esfuman, como las notas de una melodía dirá en otros lugares, la *durée* se compone de momentos que ni siquiera merecen ser llamados momentos. Ahora bien, esta segunda frase, lo que explica, con estos momentos que ni merecen ser llamados momentos, partes no partes, es la divisibilidad del tiempo, no su homogeneidad. Un tiempo que tiene momentos, que tiene partes, es un

¹ *EC*, p. 360; *MM*, pp. 237-238; *PM*, p. 141; *E*, p. 174-180.

² *E*, p. 174.

tiempo divisible, y no necesariamente homogéneo. La segunda frase de la cita critica la divisibilidad del tiempo kantiano, no explica su homogeneidad. Pero no por eso, la primera frase, como decíamos antes, no la critica. Si bien la segunda frase no explica la primera, la primera sí critica otro aspecto del tiempo kantiano, su homogeneidad. El error de Kant fue tomar al tiempo como un medio homogéneo, todo igual a sí mismo, siempre idéntico, cuando es en realidad cambiante, siempre distinto, heterogéneo. Divisibilidad y homogeneidad entonces, estos son los reproches. Kant habría confundido el tiempo con el espacio, habría pensado el tiempo como espacio. Lo habría pensado homogéneo y divisible.

Hay una segunda concepción del tiempo respecto de la cual Bergson empeña un libro en distinguirse, la concepción de Einstein. *Durée et simultanéité* termina así:

« De ce côté, Einstein est le continuateur de Descartes. »¹

En este sentido, Einstein es el continuador de Descartes. Las últimas palabras del libro afirman que la concepción del tiempo de Einstein es la tradicional. Las primeras, el título, dicen en qué sentido: Einstein no trata con el tiempo-durée sino con el tiempo-simultaneidad. La polémica suscitada por este libro fue tal que Bergson prohibió su reimpresión. Por eso, no podemos comenzar sin antes hacer una aclaración: en este caso no se trata de la crítica de una filosofía a otra, no se trata de la crítica de una filosofía a una teoría científica, sino de la distinción entre filosofía y ciencia. Para Bergson, no ocurre que Einstein como filósofo haya pensado mal al tiempo desde la filosofía, como es el caso de Kant. Lo ha pensado bien, simplemente que desde la ciencia. No es esto un “error”, como en el caso de Kant, pues ha hecho lo que la ciencia debe hacer. Dicho esto, no pretendamos, no obstante, que una concepción científica del tiempo, por más novedosa que sea en la historia de la ciencia, sea revolucionaria en la historia de la filosofía. Para Bergson, la teoría de la relatividad no es la aparición de una nueva concepción filosófica del tiempo, sino la reiteración de la concepción científica habitual. ¿Qué lleva a Bergson a esta conclusión?

Bergson retoma los resultados de la experiencia Michelson-Morley (contracción del espacio, dilatación del tiempo y dislocación de la simultaneidad), y los rastrea en la teoría

¹ DS, p. 181.

de la relatividad restringida y en la teoría de la relatividad general. El espacio que se contrae, la simultaneidad que se disloca, el tiempo que se dilata, pertenecen siempre a un sistema de referencia virtual, nunca a uno real. Si según el reloj del sujeto S, perteneciente al sistema R, el sujeto S', perteneciente al sistema R', envejece más lentamente que el sujeto S mismo; o si el sujeto S, según el reloj del sujeto S' envejece más lentamente que el sujeto S' mismo; S, según su propio reloj, envejece a la misma velocidad que S' según el suyo. Para S, como para S', su propio tiempo siempre pasa a la misma velocidad, y dos fenómenos simultáneos de su propio sistema no podrían jamás transformarse en sucesivos. La dilatación del tiempo, como la dislocación de la simultaneidad, ocurre siempre en el sistema ajeno, pero no para el habitante del sistema ajeno, sino para el habitante del propio. En otras palabras, la dislocación de la simultaneidad o la dilatación del tiempo, exigen que no nos ubiquemos en ningún sistema, que ningún sistema sea el sistema de referencia. El tiempo de la relatividad, no pertenece a ningún sistema, no existe en ningún lado. Si nos ubicamos en cualquiera de ellos, el tiempo cesa de ser relativo. Para ser relativo, el tiempo de Einstein exige que nos abstengamos de una decisión, la de habitar tal o cual sistema de referencia. El tiempo que se dilata es el tiempo del sujeto S, pero para el sujeto S', y no para el sujeto S. El tiempo que se dilata es un tiempo siempre ajeno, siempre de otro sistema, siempre virtual. Basta que habitemos un sistema para que deje de dilatarse, basta que lo abandonemos para comience a hacerlo. El tiempo real, el tiempo habitado, no podría dilatarse. La trampa del científico relativista consiste en no ubicarse en ningún sistema, y en homologar realidad con virtualidad. No está mal que lo haga, si eso le permite mediciones más exactas y una determinación de las posiciones más precisas. Pero el filósofo, para quien no puede dejar de lado la distinción entre realidad y virtualidad, se ubica en todos los sistemas al mismo tiempo, y en ninguno de ellos el tiempo se dilata. En el tiempo real, en el de la vida y la conciencia, dos hechos sucesivos no podrán volverse simultáneos, dos hechos simultáneos no podrán volverse sucesivos. No dura ni más ni menos, porque ni el más ni el menos le caben a la *durée*, pues no puede cuantificarse, no puede medirse. La determinación de la dilatación del tiempo como de la dislocación de la simultaneidad exigen la medida del tiempo, su división y cuantificación. Es en este sentido en el que Bergson dice "Einstein es el continuador de Descartes". Sigue operando con un tiempo medible y cuantificable, es decir, homogéneo y divisible.

La crítica de Bergson a Kant es explícita, y la confrontación con Einstein, pública¹. Una diferenciación entre la *durée* y la concepción husserliana de la temporalidad ha de construirse, en cambio, indirectamente a través de algunos pasajes de Emmanuel Lévinas:

« L'altérité temporelle se pense [chez Husserl] comme inséparable (...) des intervalles spatiaux, distincts mais égaux, discernables, parcourus dans un mouvement uniforme (telle la représentation du temps homogène, dénoncée par Bergson), homogénéité qui prédispose à la synthèse (...). L'avenir est protenu, anticipé, supposé par hypothèse (...). Priorité de la présence et de la représentation où la diachronie passe pour une privation de la synchronie. »²

Lévinas comprende la concepción del tiempo de Husserl como otro caso denunciado por Bergson, otro caso de tiempo homogéneo. No quedan dudas cuando atendemos a la exposición que hace de la *durée*:

« C'est une contestation de Husserl, où passé et avenir se dessinaient à partir de la présence retenue ou protendue »³

¿Por qué Lévinas lee la filosofía de la *durée* como una contestación a Husserl? Lo que concentra la atención de Lévinas en la *durée* es su aspecto creador, innovador, productor de novedad. Decimos nosotros, la heterogeneidad. Ve allí Lévinas la posibilidad de un futuro absolutamente incierto, radicalmente desconocido, totalmente otro. Ve allí la posibilidad de un futuro imprevisible, inanticipable. Y no puede verlo en la concepción de Husserl, donde la protención lo proyecta, y la retención lo conserva. La protención es para Lévinas un signo de homogeneidad entre futuro y presente, la retención, signo de homogeneidad entre presente y pasado. En ambos casos se anula lo mismo, la trascendencia de la alteridad en el plano temporal, lo imprevisible, la novedad. Husserl, para Lévinas, leído desde Bergson, parece ser una manifestación más de aquella metafísica que privilegia el tiempo presente. La filosofía de Bergson sería la posibilidad de superarla en la dirección

¹ Aludimos al encuentro Bergson – Einstein el 6 de abril de 1922 en la Sociedad Francesa de Filosofía.

² *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, París, 1998, p. 238.

³ *Transcendance et Intelligibilité*, Genève, Labor et Fides, 1996, p. 36.

de un futuro incierto y novedoso; la noción de *durée*, la prefiguración de la alteridad como lo radicalmente otro, como lo que no puede ser anticipado y ni siquiera conocido, como lo que no puede ser reducido a lo mismo, pues es, todo el tiempo, diferente.

La obra de Bergson, decíamos, comienza con aquella sentencia según la cual las dificultades insuperables que plantean algunos problemas filosóficos vienen de la obstinación por yuxtaponer en el espacio fenómenos que duran en el tiempo. Hemos analizado la segunda parte de la sentencia, pero no la primera. Hemos ofrecido las notas fundamentales de la *durée* (continuidad, sucesión y heterogeneidad) y la hemos distinguido de lo que Bergson, pero también Lévinas, consideran la concepción tradicional del tiempo (el tiempo homogéneo, divisible y simultáneo). Resta por analizar la primera parte de la sentencia, pues no sabemos todavía por qué los otros problemas dependen de la confusión entre tiempo y espacio. Ciertamente es que con la dimensión ontológica de la *durée* hallamos una pista: si la *durée* es la dinámica misma del Espíritu, podemos esperar que los fenómenos espirituales dependan de ella. Si algunas dificultades surgen de yuxtaponer en el espacio fenómenos temporales, podemos esperar que el tratamiento del tiempo ofrezca la clave para resolver esas dificultades. Pero esperanza es todo lo que podemos tener por ahora. Continuemos, por lo tanto, con los fenómenos que de la *durée* dependen. Esperamos que su exposición y distinción respecto de concepciones rivales completen la descripción de la pieza central de la obra de Bergson.

2. La intuición

La *durée*, la dinámica misma del ser, se revela en primer lugar como la esencia de la conciencia. ¿Cómo se revela? Gracias a una *intuición*. La *durée* es lo captado; la intuición, lo que capta. La intuición es el correspondiente de la *durée* en el plano gnoseológico. ¿Qué es la intuición?

« ...les philosophes s'accordent (...) à distinguer deux manières profondément différentes de connaître la chose. La première implique qu'on tourne autour de la chose ; la seconde, qu'on entre en elle. La première dépend du point de vue où l'on se place et des symboles par lesquels on s'exprime. La seconde ne prend d'aucun point de vue et ne

s'appuie sur aucun symbole. De la première connaissance on dira qu'elle s'arrête au *relatif*; de la seconde, là où elle est possible, qu'elle atteint *l'absolu*. »¹

Hay dos formas de conocer la cosa. Una es perspectiva y simbólica. Gira entorno a la cosa, y la expresa por símbolos. Podrá adicionar las perspectivas y multiplicar los símbolos, pero más que adicione y multiplique, nunca penetrará en el interior de la cosa, y nunca logrará evitar los símbolos. Ambas operaciones las realiza la segunda forma de conocimiento. Por eso diremos de la primera que es relativa, de la segunda que es absoluta.

« Il suit de là qu'un absolu ne saurait être donné que dans une *intuition*, tandis que tout le reste relève de l'*analyse*.² »

Llamamos “análisis” o “inteligencia” a la primera forma de conocimiento, “intuición” a la segunda. La intuición es, ante todo, una forma de conocimiento. No es poca cosa, visto que con demasiada frecuencia se la ha comprendido como sentimiento, emoción o inspiración. Pero en tanto forma de conocimiento, no se distingue todavía de su opuesta, la inteligencia. Es una forma de conocimiento tal que nos deposita en el interior de la cosa, una forma de conocimiento tal que capta lo absoluto. ¿Qué es esa cosa? ¿Qué es lo absoluto?

« Nous appelons ici intuition la *sympathie* par laquelle on se transporte dans l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il y a d'unique et par conséquent d'inexprimable.³ »

La intuición nos hace conocer lo que la cosa tiene de único. Diremos mejor: lo único es la cosa que la intuición nos hace conocer. La intuición es la captación de lo singular. A diferencia de la inteligencia que aprehende lo fijo y lo universal, la intuición capta lo singular y lo moviente. Por eso decimos que lo único, es decir, lo irrepitible, lo singular, lo moviente, lo ya distinto a sí mismo, es eso que la intuición capta. Resta una

¹ *PM*, pp. 177-178.

² *PM*, p. 181.

³ *Ibid.*

última precisión: esa cosa que la intuición capta, ese objeto de la intuición, por ser singular y moviente, ya no puede ser una cosa, o un objeto, sino un proceso. Si Bergson utiliza los términos de “objeto” o de “cosa” es porque pertenecen a esa misma tradición que pretende superar. La intuición no aprehende, porque no estabiliza, sino que capta. Lo que capta no es una cosa siempre idéntica, sino un proceso todo el tiempo cambiante. Por eso mismo no puede ser sino un acto simple: si fuese un acto complejo, lo captado no sería único, sino repetible. Combinemos todas estas características ahora, diremos que la intuición es *la captación inmediata y absoluta de lo singular y lo moviente*. La coherencia con su objeto, la *durée*, que es todo salvo un objeto, es total. La heterogéneo, sucesivo y continuo, no puede ser captado sino por un acto simple, es decir continuo, que permite acceder a lo singular, es decir a la heterogeneidad misma, y a lo moviente, es decir a lo sucesivo. La coherencia entre la *durée* y la intuición justifica que Bergson la considere como una simpatía con lo real. De la misma manera que la ontología y la gnoseología de Bergson se alinean en las nociones de *durée* e intuición, se alinean en sus opuestos: el espacio y la inteligencia. Porque la inteligencia es análisis, conoce lo divisible, es decir el espacio. Porque es la facultad que capta lo universal, conoce lo homogéneo, es decir el espacio. Porque su preceder está mediado por pasos, el pasar del tiempo no altera su objeto, siempre simultáneo, es decir, el espacio. En una frase: el tiempo, el espíritu, se intuyen; el espacio, la materia, se inteligen.

Por otra parte, así como la *durée* tiene distintas dimensiones, también las tiene la intuición, aunque no podamos construir esta vez una serie de equivalencias tan estrictas como antes. En la dimensión de la *durée* como conciencia, la intuición es el nombre de una facultad. La *durée*-conciencia es el proceso captado por la intuición-facultad. A esta facultad se opone la inteligencia. Al producto de la facultad inteligente, el concepto, se opone la intuición, como producción de la facultad intuitiva. El concepto es el producto de la inteligencia, la intuición es la producción de la intuición como facultad. Pero la intuición, lo hemos visto, se opone también al análisis. Por lo tanto, en tercer lugar, es el nombre del método de Bergson, uno de los métodos más elaborados de la historia de la filosofía¹. *Facultad, producción y método son las tres dimensiones de la intuición.*

¹ *Le bergsonisme*, París, PUF, 1998, p. 1.

Bergson confiesa haber dudado bastante antes de elegir la palabra “intuición”, pues sin lugar a dudas está cargada de tradición. ¿Cuál es la diferencia entre la intuición bergsoniana y las demás intuiciones? La intuición de Bergson se distingue en primer lugar de la intuición platónica. Cumbre de la dialéctica, la intuición de Platón es la facultad que aprehende la Idea, lo eterno e inmutable. Es la aprehensión inmediata de un absoluto, de un absoluto idéntico a sí y permanente. La intuición de Bergson también es captación de lo absoluto; resta que lo absoluto, es ahora singular y moviente. Por ser una captación inmediata y absoluta, la intuición de Bergson se asimila a la platónica; por ser una captación de lo singular y lo moviente, se diferencia. Semejanza formal y diferencia material, podríamos decir. Ambos filósofos creen en una facultad de captar la cosa tal cual es; pero como la cosa tal cual es, en el griego es un universal abstracto, y en el francés una singularidad concreta, la facultad de uno se distingue de la del otro. Un “verdadero empirismo”, un empirismo restaurado, dice a veces Bergson que es la teoría de la intuición¹, y por eso muchos se refieren a su filosofía como una ciencia rigurosa y precisa².

El inconveniente de tales consideraciones es que corren el riesgo de volver científicista a la filosofía de Bergson, y lo que nos importa ahora, de intelectualizar la intuición. La intuición de Bergson, no es como la de Descartes, una intuición intelectual. Dos actos cognoscitivos ofrecen las *regule* cartesianas para acceder a las cosas sin temor a equivocarse: la deducción y la intuición³. Pero ambas, son actos del entendimiento.

« Par *intuition*, j’entends (...) le concept que l’intelligence pure et attentive forme avec tant de facilité et de distinction qu’il ne reste absolument aucun doute sur ce que nous comprenons... »⁴

La definición de la intuición, pero también los ejemplos que Descartes ofrece, generalmente tomados de la geometría y la aritmética, permiten pensar a la intuición como una deducción veloz. En efecto, ella no carece de un carácter discursivo. Intuición y

¹ *PM*, p. 196.

² Basta recordar el título de Philonenko: *Bergson. Ou de la philosophie comme science rigoureuse*. Pero también Le Roy, cuando escribe: “no se dejen engañar, detrás de este estilo hay ciencia positiva” (*Bergson*, Editorial Labor, Barcelona - Buenos Aires, 1932, p. 18).

³ Nos referimos a la tercer a regla.

⁴ *Règles pur la direction de l’esprit*, París, Vrin, 1996, p. 14.

deducción son la bifurcación que tiene como raíz común al entendimiento. La diferencia entre una y otra es gradual. La intuición de Bergson, en cambio, se distingue por naturaleza y no por grados del razonamiento intelectual. La inteligencia divide, homogeneiza y estabiliza. Es esencialmente práctica. La intuición, esencialmente especulativa, capta la continuidad y la sucesión. Inteligencia e intuición no son dos operaciones de una misma facultad, sino, como hemos visto, dos facultades distintas. Bergson, como Descartes, cree en la posibilidad de captar la cosa tal cual es; pero el moderno gracias a una operación intelectual, el contemporáneo gracias a una facultad supra-intelectual. Si la diferencia con Platón era de orden material, pues se hallaba en el contenido que la intuición capta, la diferencia con Descartes es además de orden formal, pues se halla también en la estructura de aquello que capta.

No obstante, como señalamos antes al pasar, no debemos confundir la intuición de Bergson con una experiencia mística, con una fusión misteriosa, con un sentimiento irracional. No por no ser intelectual, la intuición no es una forma de conocimiento. Esta es la confusión que lleva a Husson a darle un título tan provocativo a su tesis: *El intelectualismo de Bergson*. El trabajo de Husson se desarrolla en dos planos simultáneamente, historiográfico y filosófico. Explica que Bergson no distingue a la intuición de la inteligencia en general, sino de cierta concepción de la inteligencia, de la concepción de sus contemporáneos, cientificista y positivista. Dado ese contexto histórico, Bergson se ve obligado a distinguir diametralmente intuición e inteligencia. Pero, ahora desde un punto de vista conceptual, consideremos una concepción más amplia de la inteligencia, y de ella no hay por qué excluir a la intuición. En efecto, es ésta plenamente racional, y sus fines son ante todo cognoscitivos. Basta darse una definición de la inteligencia más laxa que la positivista y que la de Bergson mismo, porque con ella discute, para estar autorizados a hablar de un intelectualismo de Bergson, de una intuición intelectual. Pero lo cierto es que tal ha sido el empeño de Bergson en distinguir un concepto de otro, el concepto de la intuición, que hablar de un intelectualismo de Bergson es, por lo menos provocativo, por lo demás osado. La virtud de una tal tesis es que ubica a la intuición en el campo estricto que le corresponde, el campo del conocimiento. La intuición de Bergson no es una intuición intelectual, no por eso un sentimiento irracional.

Para terminar, hemos de distinguir a la intuición de Bergson de la intuición kantiana. La intuición de Kant es intuición del fenómeno. Es intuición, no de la cosa en sí, sino de la cosa tal cual aparece. En lo que la intuición de Bergson comparte con la de Platón y Descartes, se distingue de la de Kant, pues es la captación de la cosa tal cual es. No importa ahora cómo es esa cosa, Idea, cálculo aritmético o fugacidad irreversible, sino que ella permite el acceso a lo que realmente es. Se habrá podido notar, anteriormente, gracias a la comparación con Platón y Descartes, cómo la filosofía bergsoniana ^{pre.}viste a veces la inocencia de una filosofía precrítica. No lo es sin embargo, pues justamente su intuición se constituye como un intento de superación del kantismo, como una restauración del conocimiento absoluto. La inteligencia lee el libro a través de sus infinitas traducciones, la intuición es la lectura del original. La inteligencia toma las infinitas fotografías de una ciudad, la intuición se desplaza por sus calles. La intuición bergsoniana nos deposita en el interior de las cosas mismas, y podría confundirse con la intencionalidad fenomenológica si no fuese por su fe en la aprehensión de una renovada cosa en sí.

3. La memoria

Hallamos en la intuición el correspondiente gnoseológico de la *durée*. Es uno de los fenómenos que de la *durée* dependen, el que elegimos presentar en primer lugar. Es la primera ilustración de aquella sentencia: muchos problemas filosóficos dependen de la confusión del tiempo con el espacio. En el plano gnoseológico, esa confusión toma la forma de la confusión entre inteligencia e intuición, entre concepto e intuición, entre análisis e intuición. En el plano psicológico, es la memoria pura, lo que corresponde a la *durée*, la percepción pura, lo que corresponde al espacio.

« Nous avons distingué trois termes, le souvenir pur, le souvenir-image et la perception, dont aucun ne se produit d'ailleurs, en fait, isolément. La perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent ; elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l'interprétant. Le souvenir-image, à son tour, participe du 'souvenir-pur' qu'il commence à matérialiser, et de la perception où il tend à

s'incarner : envisagé de ce dernier point de vue, el se définirait comme une perception naissante. »¹

Hemos “distinguido” tres términos, dice Bergson. ¿Cuándo? ¿Dónde? En la abstracción que toda teoría requiere. Pero “de hecho”, concretamente, ninguno de esos términos se produce de manera aislada. Se interpenetran entre sí. Se funden entre sí. Los tres términos son “recuerdo-puro”, “percepción” y “recuerdo-imagen”. Debemos introducir una precisión aquí, porque con estas denominaciones Bergson descuida la distinción entre facultades y producciones de esas facultades. Diremos que las tres producciones son: el recuerdo puro, la imagen, y el recuerdo-imagen; y que las tres facultades son: memoria pura, percepción pura y percepción concreta. Las dos primeras son facultades ideales, necesarias en el análisis; sólo la última es una facultad real. La teoría exige aislar los tres términos, pero la percepción concreta no se explica sino por una fusión de los polos ideales: memoria pura y percepción pura. La percepción concreta “materializa” la memoria pura, y la memoria pura se “encarna” en la percepción concreta. Gracias a estas expresiones, más o menos metafóricas, Bergson traza las equivalencias entre memoria pura y espíritu, entre percepción pura y espacio. Y así como el ser concreto, la realidad real, es una penetración del Espíritu en la Materia, de la *durée*, en su dimensión ontológica, en el espacio, la percepción concreta consiste en una inserción del recuerdo puro en la imagen pura, en la producción de recuerdos-imágenes. Desde un punto de vista psicológico, la materia es el universo de las imágenes. Por eso dice Bergson en el primer capítulo de *Materia y memoria* que “la percepción sucede en las cosas”. Y por eso Deleuze considera tan extraño ese primer capítulo: uno de los textos más materialistas en el seno de una de las obras más espiritualistas². Desde un punto de vista psicológico, el espíritu, en sentido estricto, es el universo de los recuerdos. En sentido amplio, la vida espiritual consiste en esa dinámica de inserción de recuerdos entre las imágenes. La vida conciente, acción en presente, se presenta como una válvula que, según la atención, deja pasar más o menos recuerdos. La atención a la vida se define por una contracción tal de la válvula que deja pasar pocos recuerdos. La distracción consiste en una dilatación tal que degenera en un exceso de

¹ *MM*, p. 145.

² La reflexión se encuentra en la clase del 2 de noviembre de 1983 en Vincennes – St. Denis, disponible en www.webdeleuze.com.

recuerdos. Es el caso del sueño, de la locura, del artista. La percepción, siempre orientada hacia la acción, recibe todas las características del espacio. Homogeniza, divide, secciona y fija, construyendo los puntos de apoyo necesarios, sólidos, para lograr la acción más eficaz. La memoria hereda todas las características de la *durée*. Los recuerdos se funden entre sí como las motas de una melodía, sin por ello perder lo que vuelve único a cada uno, sin alterar no obstante el orden en el que se presentan. La equivalencia entre *durée* y memoria, entre percepción y espacio es tal que permite presentar a *Materia y memoria* así:

« Ce livre affirme la réalité de l'esprit, la réalité de la matière, et essaie de déterminer le rapport de l'un à l'autre sur un exemple précis, celui de la mémoire. »¹

Establecido este par equivalencias generales, entre *durée* y memoria, entre percepción y materia, podemos ganar precisión recordando que dentro de la memoria misma habita un dualismo, según el grado de inserción de los recuerdos en el presente. La memoria admite dos formas: el hábito y la memoria verdadera. ¿A qué corresponden? ¿Cómo se distinguen?

Cuando memorizo un poema, dice Bergson, para aprenderlo de memoria, comienzo por repetir el primer verso, y luego el segundo, y finalmente a ambos juntos. Cuando ya conozco la primera estrofa, memorizo la segunda, y luego la sumo a la primera. Poco a poco, a fuerza de repeticiones, las palabras se ligan mejor y terminan por organizarse en un conjunto. No sucede lo mismo cuando recuerdo cómo aprendí el poema de memoria. Una cosa es memorizar un poema y otra cosa recordar la memorización. Y no solamente porque en un caso el poema es objeto de recuerdo y en el otro el recuerdo es el objeto de otro recuerdo, sino porque estos recuerdos son de naturaleza distinta. Cuando recuerdo la memorización del poema, ya no se trata de un esfuerzo de repetición para organizar un conjunto. Ahora, cada fase de la memorización, cada lectura, vuelve al espíritu con su individualidad propia, la represento junto a todas las circunstancias que la rodean, mi cuarto, mi escritorio, como un momento de mi historia. La memorización en cambio, dice Bergson, tiene todos los rasgos del hábito:

¹ *MM*, p. 1.

« Comme l'habitude, il s'acquiert par la répétition d'un même effort. Comme l'habitude, il a exigé la décomposition d'abord, puis la recombinaison de l'action totale. Comme tout exercice habituel du corps, enfin, il s'est emmagasiné dans un mécanisme qu'ébranle tout entier une impulsion initiale, dans un système clos de mouvements automatiques, qui se succèdent dans un même ordre et occupent le même temps. »¹

Descomposición, repetición, recomposición, sistematización: tales son los rasgos del hábito. Ninguno de ellos se presenta en el recuerdo puro, en el recuerdo de la memorización. El recuerdo de cada lectura, de la segunda o de la tercera, se registró espontáneamente en mi memoria, y no gracias a un esfuerzo. El esfuerzo, luego, jamás habría podido ser esfuerzo de repetición, pues la segunda lectura, es inconfundible con la tercera: una es segunda y otra es tercera. Cada una de ellas es irrepetible, cada una de ellas tiene su lugar, su fecha. Y cada recuerdo es indivisible, se presenta como un simple. Bien puedo abstraer artificialmente alguna sección del recuerdo, pero en ese caso, ya no es el mismo recuerdo.

Estos rasgos conducen a Bergson a la distinción entre dos formas de memoria. La memoria pura registra espontáneamente todos los episodios de nuestra vida a medida que ocurren, sin omitir un solo detalle, asignando a cada uno su fecha y lugar. Sin un filtro de utilidad, graba toda percepción como por necesidad natural. Pero a su vez, toda percepción se prolonga en una acción incipiente. Cada percepción ya prepara una respuesta. Necesita para ello de una experiencia completamente distinta, una especie de repertorio de reacciones, infinitamente complejo en el caso del hombre, y tan complejo como automático. Esta experiencia es todavía una memoria, pero una memoria bien diferente de la primera, siempre orientada hacia la acción, "sentada en el presente y mirando el futuro"². La diferencia entre las dos formas de la memoria, entre el hábito y la memoria verdadera, no es de grado sino de naturaleza, aun si gradualmente un recuerdo puro se inserta en la percepción presente como una imagen-recuerdo. Una memoria imagina, la otra repite. Una representa, la otra actúa. A la una llegamos por distracción, la otra llega con la atención.

¹ *MM*, p. 84.

² *MM*, p. 86.

Si en un primer momento, es posible hacer corresponder la *durée* con la memoria y el espacio con la percepción, descompuesta la memoria en sus formas primordiales, es posible precisar la correspondencia, como si los dualismos se guardasen unos dentro de otros, como un juego de muñecas rusas. En la memoria-hábito leemos las notas del espacio: mismidad, automatismos, repeticiones, divisiones y recomposiciones. En la memoria verdadera leemos las de la *durée*: los recuerdos son irrepitibles pero inseparables, únicos e indivisibles. No hay misterio sin embargo: a medida que nos acercamos a la percepción concreta, nos acercamos a la materia. A medida que nos alejamos de la memoria, nos acercamos al espacio. A medida que nos alejamos del tiempo, nos acercamos a la repetición del hábito.

Este esquema dinámico que inserta una cantidad variable de memoria y una cierta memoria en la percepción le permite a Bergson trazar el retrato del impulsivo y del soñador. El primero es el hombre que “vive en el presente más puro”, el que responde a una excitación con una reacción inmediata; el segundo, un hombre que “vive en el pasado como por puro placer”, el que deja emerger los recuerdos sin ninguna utilidad para la acción presente¹. Ambos son esclavos, uno de la imagen, otro del presente. Es libre el hombre que, dueño de su pasado, dueño de su presente, se toma el tiempo justo para que los recuerdos indicados iluminen la mejor decisión. Abordamos así un tercer problema que de la *durée* depende, un problema práctico esta vez, para ganar en diversidad: el problema de la libertad.

4. La libertad

El acto libre no debe pensarse como una elección entre dos alternativas. La vida se desenvuelve en un camino único, que no es la realización de una posibilidad entre otras, sino el desarrollo de la única realidad. Cada acto es la efectuación de una única alternativa, y si las alternativas son varias, lo son en tanto virtuales, nunca en tanto reales. Desde el momento en que se realizan, ya no se realizan, sino que se realiza, en singular, sólo una de

¹ *MM*, p. 170.

ellas. Y mientras consideremos la elección de una u otra, ese tiempo dedicado a la meditación, es ya el recorrido de ese único camino. Las alternativas son plurales mientras son virtuales, basta que se realicen para que pierdan su pluralidad. La libertad no puede pensarse como elección, sino se quiere resignar su realidad. No es libre quien elige entre virtualidades, es libre quien logra orientar el curso de sus acciones, aguantando la reacción hasta que se vuelva una acción. Es libre quien actúa según lo que ha aprendido, es libre quien tiene experiencia. La libertad consiste en la inserción, entre el estímulo presente y el movimiento incipiente, de un tiempo lleno de memoria capaz de abortar la respuesta impulsiva.

Las expresiones de cuño mecanicista, “acción”, “reacción”, “estímulo”, “respuesta”, son las que trazan esta vez las correspondencias entre el problema fundamental de la *durée* y el problema derivado de la libertad. Las tríadas *durée*-intuición-memoria y espacio-inteligencia-percepción dejan de ser tríadas porque albergan ahora un nuevo par de nociones: necesidad y libertad. La materia es el ámbito de las causas y los efectos. La inteligencia, en ellos la divide. El espíritu, en términos ideales, no debe devenir libre, sino que de hecho lo es. La vida espiritual es, y no debe ser, libre. Pero en términos ideales. En realidad, debe serlo, debe hacer el esfuerzo por serlo, pues con la materia se halla mezclada, la materia que es necesidad. La libertad real no es otra cosa que ese esfuerzo, el de abrir un tiempo en el espacio. La penetración del pasado en el presente, bajo la forma del recuerdo entre las imágenes, explica la percepción en el ámbito psicológico; esa misma penetración, ahora bajo la forma de la experiencia en el seno de las acciones, explica la libertad en el ámbito ético-práctico.

En este punto, del spinozismo hay que distinguir a Bergson. Las definiciones de la libertad en uno y otro caso parecen prácticamente idénticas.

« Ea res libera dicitur, quae ex solâ suae naturae necessitate existit, et à se solâ ad agendum determinatur... »¹

¹ *Ethica*, París, Seuil, 1999, p. 16.

« Nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'œuvre et l'artiste. »¹

Cuando Spinoza forja su definición de la libertad, trabaja contra el libre arbitrio. Se rehúsa a considerar que el hombre es un "imperio en un imperio". Se rehúsa a violar el férreo determinismo que estructura la infinidad de la sustancia. ¿Qué lugar le queda a la libertad dentro de un monismo determinista? ¿Sólo la sustancia misma puede ser libre, es decir, autocausada, según la séptima definición del "de Deo"? No, hay una esperanza para el hombre, en tanto se identifique con la sustancia, y logre él mismo ser la causa adecuada de sus acciones. La libertad no es ausencia de determinación. Eso es imposible, una ilusión que reposa en la "conciencia de los apetitos y la ignorancia de sus causas". La libertad es autodeterminación. Por su parte, Bergson tampoco quiere violar el orden de las cosas. También quiere superar las dificultades del dualismo². Y por lo tanto, la libertad no puede ser una interrupción. Pero el orden de las cosas, desde el momento en el que la libertad forma parte de ellas, ya no es un orden de causas y efectos, un orden de cosas, sino un orden de procesos. Bergson quiere el monismo de Spinoza, pero rechaza el determinismo. Por eso su blanco es el paralelismo. Porque piensa el alma como un cuerpo, como una línea o un plano, y ahora, la libertad, como libertad en la necesidad: autodeterminación. Las definiciones de un filósofo y el otro son prácticamente idénticas. Pero Bergson en vez de decir que el acto libre es causado por nuestra personalidad toda entera, dice que "emana" de ella, que la "expresa". Adopta a un vocabulario plotiniano, busca sinónimos, intenta con la metáfora de la obra y el artista. En todos los procedimientos debemos ver el esfuerzo por superar una concepción mecanicista, por dejar de pensar la libertad de manera determinista, por empezar a pensarla de manera vitalista, como creación y no como autodeterminación, por, en síntesis, liberarse de la tradición.

La relación entre Bergson y Spinoza es harto paradójica. Bergson celebra el esfuerzo de Spinoza por superar los problemas que plantea el dualismo. Por eso, sin citar a Spinoza, en *Materia y Memoria* se apropia de su famosa expresión "un imperio en un

¹ E, p. 129.

² MM, p. 1.

imperio". Pero lamenta que lo haya hecho en la dirección de un mecanicismo. Por eso, del paralelismo que deduce la proposición VII de *Ética II* dice que es "vieja, muy vieja mercadería"¹. Rechaza el mecanicismo, pero al mismo tiempo presiente que dentro del esqueleto conceptual spinozista hay "poussées d' intuition qui font craquer le système"². Si conservamos esos empujes y abandonamos el mecanicismo, si destilamos la teoría del *conatus* dejando de lado el determinismo, probablemente nuestro destino sea el vitalismo de Bergson, y en el ámbito que nos ocupa, su concepción de la libertad. Tal vez, la expresión más honesta de la relación entre el vitalista y el determinista figure en la carta de Bergson a Jankélévitch del 7 de julio de 1928:

« Je crois vous avoir dit que je me sens toujours un peu chez moi quand je relis *l'Éthique*, et que j'en éprouve de la surprise, la plupart de mes thèses paraissent être (et étant effectivement, dans ma pensée) à l'opposé du spinozisme. »³

Invitado en su propia casa. La traducción filosófica de la metáfora se obtiene por la aceptación de la potencia del *conatus*, y el rechazo por la expresión mecanicista de esta potencia. Su aplicación al problema de la libertad nos lleva a comprenderla como creación o autoemanación.

« On pourrait se demander si les difficultés insurmontables que certains problèmes philosophiques soulèvent ne viendraient pas de ce qu'on s'obstine à juxtaposer dans l'espace les phénomènes que n'occupent point d'espace... »⁴

Entendimos que esta frase constituye el principio lógico y cronológico de la obra publicada por Bergson. Primero explicamos la segunda parte: la concepción de la *durée* y la distinción del tiempo bergsoniano con el espacio. Luego, ilustramos la primera: con el problema de la libertad, con el problema de la percepción y con el problema de la intuición, comprendemos por qué algunas de las dificultades de la filosofía dependen de la confusión

¹ *ES*, p. 41.

² *EC*, p. 346.

³ Jankélévitch, *Henri Bergson*, París, PUF, 1959, p. 253.

⁴ *E*, p. VII.

entre tiempo y espacio, entre espíritu y materia. En un plano práctico, en un plano psicológico, y en un plano gnoseológico, la oposición fundamental de la filosofía de Bergson halla sus equivalencias. En cada caso, creímos poder completar la exposición diferenciando las posiciones de Bergson de otras filosofías. Es esa diferencia la que debe revelar la originalidad de la *durée*. Ahora bien, la diferencia fue presentada tal como la presenta Bergson o tal como lo hace Lévinas. La diferencia fue descripta, y no evaluada. Por eso, antes de emitir un juicio sobre la originalidad de la *durée*, es necesario evaluar la diferencia. No vaya a ser que el amor de un discípulo en un caso, y el amor propio en otros, oculte semejanzas.

B. ¿En qué reside la originalidad de la *durée*?

“L’erreur de Kant a été de prendre le temps pour un milieu homogène”¹, decía Bergson de la concepción kantiana del tiempo. El error de Kant fue el de hacer del tiempo un medio homogéneo y divisible, de pensarlo como el espacio. Barthélemy-Madaule, en *Bergson adversaire de Kant*, ofrece una explicación de nuestra cita:

“Kant establece entre el tiempo y el espacio un paralelismo que juega para el tiempo homogéneo, pero que no es un verdadero paralelismo, porque el tiempo homogéneo es el espacio. Así las dos series en realidad no hacen más que una. (...) La segunda sección de la estética trascendental está calcada en la primera.”²

Es lo último que dice la autora lo que nos interesa, porque revela la fuente de Bergson, la “Estética trascendental”. En efecto, los argumentos cuarto y quinto de la “Exposición metafísica” dicen respectivamente: “tiempos diferentes no son más que partes de un mismo tiempo”, y “toda dimensión determinada de tiempo no es posible más que por limitaciones de un tiempo único”³. La “Estética trascendental” parece contar con un tiempo capaz de ser partido, limitado, por lo tanto con un tiempo divisible, y para Bergson, porque divisible, también homogéneo. El reproche de Bergson parece tener un fundamento preciso,

¹ E, p. 174.

² *Bergson adversaire de Kant*, Paris, PUF, 1966, p. 38.

³ *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 98-99.

la “Estética”, y por eso Barthélemy-Madaule dice más tarde, ya evaluando la crítica de Bergson: “el paralelismo es innegable”¹. Otro paralelismo criticado por Bergson entonces, además del segundo libro de la *Ética*, el de las exposiciones metafísicas de la “Estética”. Otra confusión entre tiempo y espacio. Y si recordamos que toda crítica al paralelismo de Spinoza se acompaña de una crítica a la correspondencia de Leibniz, podemos conjeturar que la relación de Bergson con gran parte de la filosofía moderna consiste en una crítica a las distintas formas que toma el paralelismo. Pero prosigamos.

Un poco más adelante y respecto de otro tema, de la posibilidad de un conocimiento absoluto, aunque de vuelta asumiendo algunos puntos innegables del kantismo, Barthélemy-Madaule anuncia, “lo que se trata de buscar aquí, es justamente si el criticismo no alberga en sí mismo la posibilidad de su superación”. Aunque el problema es otro cuando Barthélemy-Madaule anuncia este proyecto, lo que queremos es tomar su modesta metodología, ver si el criticismo, sin contradecirse, no ofrece él mismo de qué superarse, no ofrece él mismo, en algún lugar, la manera de atenuar los efectos del paralelismo de la “Estética”. Y por “algún lugar”, entendemos el capítulo “Del esquematismo de los conceptos puros del entendimiento”. La pregunta es la siguiente entonces: ¿no alberga el esquematismo la posibilidad de superar los efectos del paralelismo entre tiempo y espacio?

“Este esquematismo del entendimiento puro (...) es un arte escondido en las profundidades del alma humana”², y del cual es bien difícil arrancar algún secreto. Las palabras enigmáticas de Kant retumban en la diversidad de interpretaciones que ha ofrecido el pasaje. Por lo tanto hay que revelar un supuesto antes de comenzar: nos ocuparemos aquí del esquematismo en tanto determinación trascendental del tiempo. No pretendemos por ello sugerir que es lo único de lo que se ocupa el capítulo en cuestión, ni siquiera que es lo más importante. Pero sí que es algo de lo que se ocupa. Pruebas de esto son a nuestro juicio dos cosas: la expresión “*Zeitbestimmung*” y el párrafo 17 de dicho capítulo. La expresión “*Zeitbestimmung*”, que asume el objetivo y la definición del esquematismo, puede traducirse y comprenderse de dos maneras: como determinación temporal o como determinación del tiempo. La determinación puede ser temporal, y en ese caso su objeto

¹ *Bergson adversaire de Kant*, Paris, PUF, 1966, p. 47.

² *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 193.

serían los fenómenos; la determinación sería una determinación temporal de los fenómenos. Pero también su objeto puede ser el tiempo, y así la determinación sería una determinación del tiempo mismo. El párrafo 17 constituye nuestra segunda prueba porque resume el capítulo desde esta segunda posibilidad: los esquemas no son más que determinaciones del tiempo concerniendo la serie del tiempo, el contenido del tiempo, el orden del tiempo y el conjunto del tiempo. En breve, creemos que una lectura de los esquemas como determinaciones del tiempo es meramente posible, ni excluyente, ni necesaria. En este sentido preguntamos entonces en qué medida el tiempo es determinado de forma a eludir la crítica de Bergson, la acusación de homogeneidad y divisibilidad. Una exploración detallada de los esquemas guiada por el trabajo de Rosales “Una pregunta sobre el tiempo”¹ aportará la respuesta.

El primero de los esquemas no parece ayudar demasiado, sino más bien duplicar el problema. Como resume el párrafo 17, el esquema de la cantidad determina al tiempo como una serie. El tiempo deviene así medible, cuantificable, numerable. Deviene una multiplicidad cuantitativa. Nada más opuesto a la *durée*, que la segunda parte del *Essai* distingue de una multiplicidad cuantitativa como una multiplicidad cualitativa. Gracias al esquema de la cantidad el tiempo es divisible, y su divisibilidad, como siempre, es signo de homogeneidad. El esquema de la cantidad confirma así la crítica Bergson, duplicando el problema, y prolongándolo desde la “Estética” hasta la “Analítica”.

El esquema de la cantidad es doblemente problemático porque confirma la divisibilidad del tiempo, como su homogeneidad. Es el más problemático, pero no es el único problemático. Los esquemas de la sustancia y la necesidad también lo son, pues aunque no confirman la divisibilidad, confirman la homogeneidad. El esquema de la sustancia es la permanencia de lo real en el tiempo. Es la subsistencia de lo mismo, es la posibilidad de una mismidad en el tiempo, de algo invariante, dentro de aquello que para Bergson es siempre cambiante, siempre novedoso, aquello para lo que “siempre” no significa nada, pues cada vez es diferente. Nada puede permanecer en la incesante heterogeneidad de la *durée*, en la fugacidad del siempre distinto devenir. El esquema de la sustancia, al determinar el tiempo como susceptible de permanencias, lo vuelve al menos por momentos homogéneo, al menos con pedazos de mismidad. Y el esquema de la

¹ En: A. Rosales: *Siete ensayos sobre Kant*, Mérida (Venezuela), Universidad de los Andes, 1993.

necesidad, por apoyarse en el esquema de la sustancia, repetiría el inconveniente. El esquema de la necesidad es la existencia de un objeto en todo tiempo. “Se construye sobre la base de los esquemas de la sustancialidad y de la causalidad” afirma Rosales¹, recordando el carácter dependiente de los esquemas posteriores sobre los anteriores. En efecto, el esquema de la necesidad determina al tiempo de manera a que pertenezcan a él fenómenos necesarios, es decir fenómenos que tengan que existir en todo tiempo, cada vez que se presente su causa. El tiempo es determinado ahora como susceptible de necesidad, como susceptible de causas permanentes. La necesidad requiere de la mismidad de las causas. Para que haya necesidad debe haber repetición de una causa, permanencia de una causa. Y de vuelta, si hay repetición, si hay permanencia, diría Bergson, estamos tratando con homogeneidad, y no con *durée*, con espacio y no con tiempo. En el espacio hay repetición, en el espacio hay mismidad, no en el tiempo, donde todo es singular, donde todo es novedad.

Y por fin, no puede dejar de llamarnos la atención el esquema de la acción recíproca, la simultaneidad de los accidentes de una sustancia con los accidentes de otra. El tiempo queda determinado por el esquema de la acción recíproca como susceptible de simultaneidad. Y he aquí un nuevo atentado contra la *durée* por parte de los esquemas de la relación. El esquema de la sustancia determinaba al tiempo como susceptible de permanencia, atentando así contra la heterogeneidad de la *durée*. El esquema de la causalidad no parece traernos inconvenientes, pues determina al tiempo como susceptible de sucesión, lo que coincide perfectamente con una de las notas claves de la *durée*. Pero el esquema de la acción recíproca nos zambulle otra vez en dificultades, pues se opone justamente a esto último, a la sucesión. He aquí un tiempo susceptible de simultaneidad, un tiempo, por momentos, en lugares más bien, simultáneo.

Recurrimos al esquematismo en busca de soluciones. El panorama que presenta por el momento es no obstante desolador. No sólo duplica las dificultades de la “Estética” con los esquemas de la cantidad, de la sustancia y de la necesidad, pues vienen a confirmar la homogeneidad y divisibilidad del tiempo; sino que además agrega una nueva dificultad, pues con el esquema de la acción recíproca atenta contra la única nota de la *durée* que hasta

¹ *Siete ensayos sobre Kant*, “Una pregunta sobre el tiempo”, Venezuela, Mérida, 1993, p. 243.

el momento había permanecido ilesa, la simultaneidad. ¿Por qué apostamos entonces al esquematismo?

El esquema de la cantidad determina el tiempo como una serie. La misma determinación lo vuelve divisible y homogéneo. Pero Rosales reconstruye cierta síntesis sobre la que se apoya la síntesis regida por el número, y que permanece inexpressa en el pasaje del esquematismo.

“El tiempo que viene a presentarse sin cesar, es aprehendido primeramente por una síntesis que lo capta *sin interrupciones*. Esa síntesis es un *fluir*, es decir, una *prosecución*, una mera continuación, sin fisuras ni fin. La imagen del tiempo que se hace consciente en esa síntesis es un *quantum continuum*. Ese es el modo originario de darse del tiempo y el espacio como *quanta infinita*.”¹

La similitud, la coincidencia más bien, entre las palabras de Rosales y las de Bergson, ya nos indica que estamos en el buen camino, en el buen tiempo más bien, que ya no puede pensarse como camino, espacialmente. La síntesis regida por el número estaría operando sobre un tiempo continuo, sin fisuras, sobre un *fluir*, más *durée* que tiempo homogéneo. El número estaría dividiendo algo que previamente era indiviso, un *continuum*. Los instantes, los momentos, serían una determinación producida por la categoría de la cantidad gracias al esquema del número sobre un tiempo originario que no tenía instantes, que no tenía momentos, que no tenía partes. Habría un tiempo antes del tiempo, tiempo indiviso. Ese tiempo antes del tiempo, un tiempo que todavía no es serie, guarda consigo una de las notas de la *durée*, la indivisibilidad.

Hay un tiempo antes del tiempo, un “tiempo originario” dice Rosales, previo al tiempo determinado como serie. Ese tiempo antes del tiempo rescata la indivisibilidad de la *durée*. Y hay luego, un tiempo después del tiempo, del tiempo determinado por la categoría de la cantidad, es el tiempo determinado por la categoría de la cualidad. Así como ese tiempo antes del tiempo rescata la indivisibilidad de la *durée*, este tiempo después del tiempo rescata su heterogeneidad. El esquema de la cualidad es la llenura de un tiempo por la sensación. En aquel tiempo ya constituido como serie se dan fácticamente sensaciones.

¹ *Siete ensayos sobre Kant*, “Una pregunta sobre el tiempo”, Venezuela, Mérida, 1993, p. 231.

El esquema de la cantidad permite la adición de unidades homogéneas, pero concretamente, esa adición es la adición de un múltiple sensorial.

El esquema de la cantidad “contiene una referencia implícita a la materia sensorial en su relación con el tiempo y el espacio como formas, si bien la síntesis prescrita por ese esquema no versa directa y explícitamente sobre esa relación.”¹

Y Rosales explica un poco antes que no versa directa y explícitamente sobre esa relación porque justamente, para construir cualquier número, es necesario que la multiplicidad sensorial sea considerada como unidades homogéneas.

“La peculiaridad del contenido debe hacerse irrelevante, la imaginación hace abstracción de esas peculiaridades y se queda con meras unidades homogéneas.”²

Rosales ejemplifica con una serie de sonidos. Debo hacer abstracción de esa multiplicidad sonante para considerarla como serie homogénea. El ejemplo parece elegido para nosotros, que sabemos que la metáfora predilecta de Bergson para expresar la *durée* es la de la melodía. Esos sonidos, peculiaridad sensorial que hay que dejar de lado, bien pueden ser las notas de una melodía siempre cambiante, siempre distinta, cada vez nueva. La homogeneidad construida por el esquema de la cantidad es una abstracción, un momento del método de aislamiento. Basta avanzar en el capítulo del esquematismo, basta atravesar un esquema más, el de la cualidad, para ver que en realidad, en concreto, fácticamente, ese tiempo que se cuenta es un tiempo lleno de un material sensorial que distingue cada momento, y que devuelve al tiempo experimentado toda su heterogeneidad. Habíamos encontrado un tiempo antes del tiempo como serie, un tiempo originario e indiviso. Encontramos ahora un nuevo tiempo después del tiempo como serie, un tiempo lleno material sensorial, lleno de sonidos, melodioso, un tiempo heterogéneo.

El esquema de la cantidad no era el único que confirmaba la homogeneidad del tiempo. También los esquemas de la sustancia y de la necesidad lo hacían. El esquema de la

¹ *Ibid*, p. 233.

² *Ibid*, p. 232.

sustancia determinaba al tiempo como susceptible de permanencias, de trozos de homogeneidad. Pero “en sentido estricto”, explica Rosales, esa permanencia “no puede ser constituida por una síntesis de la imaginación, sino sólo puede ser presupuesta a través de un juicio *a priori*”¹. En efecto, recordemos que en términos concretos, un sujeto finito produce en su síntesis la permanencia de los objetos que fácticamente experimenta. En otras palabras, el esquema de la sustancia presupone ya el esquema de la cualidad, y el tiempo que determina es un tiempo lleno de material sensorial. Esa permanencia que produce, por lo tanto, no puede ser nunca absoluta, sino relativa.

“El esquema de la sustancia es una síntesis continua que aprehende los contenidos espacializados, dados sucesivamente, e *identifica unos con otros los contenidos cualitativamente semejantes.*”²

El esquema de la sustancia determina un tiempo sucesivo y ya lleno de contenidos. Esos contenidos, cualitativamente, a lo sumo pueden ser semejantes, pero nunca iguales, porque nada absolutamente igual hay en el tiempo, la igualdad es siempre relativa, y por eso también la permanencia. La sustancia es aquí una categoría, y no una idea de la razón. Otra vez, ahora desde atrás, el esquema de la cualidad salva la heterogeneidad del tiempo. Como dice Rosales, la permanencia de una sustancia, ella misma, es “pasajera”. Y como el esquema de la necesidad se constituye a partir de los esquemas de la sustancia y la causalidad, así como antes se traspasaba el inconveniente, ahora se traspasa su solución. Aquellas causas que parecían ser iguales, que parecían repetirse, son en realidad, “en sentido estricto”, “fácticamente”, “en concreto” (todas expresiones de Rosales), semejantes más bien, y su repetición, relativa. El fuego siempre producirá humo, pero eso no implica que el fuego sea siempre el mismo: al fuego real, al fuego percibido, no le cabe ningún siempre, pues cualitativamente es un fuego cada vez distinto. La necesidad no es la permanencia de una causa, pues nada permanece en sentido estricto, sino la identificación en abstracto de causas semejantes.

¹ *Ibid*, p. 236.

² *Ibid*, p. 238.

El esquema de la acción recíproca agregaba un nuevo inconveniente a las ya sabidas homogeneidad y divisibilidad, la simultaneidad. El esquema de la acción recíproca determina dos accidentes como simultáneos. Presupone así, recuerda siempre Rosales, el esquema de la sustancia, pero también la constitución de una pluralidad de sustancias. El esquema de la acción recíproca hace que podamos considerar como simultáneas dos caras de un cubo. Ahora bien, como lo dicho para el esquema de la sustancia vale también para el esquema de la acción recíproca, esas dos caras de un cubo, simultáneas entre sí, bien pueden ellas mismas ser sucesivas. La *durée*, no por ser una no admite ramificaciones. Tales las especies en *L'évolution créatrice*. Tales los tiempos de los distintos sistemas de referencia en *Durée et simultanéité*. La *durée*, una y sucesiva, se ramifica en distintas líneas sin dividirse, y nada impide la simultaneidad entre esas líneas sucesivas. La simultaneidad del esquema de la sucesión recíproca no paraliza la sucesión, pues es simultaneidad entre dos sucesiones.

Tres eran las notas fundamentales de la *durée*: la indivisibilidad, la heterogeneidad y la sucesión. En nombre de esta *durée* Bergson critica a Kant el haber construido un tiempo homogéneo y divisible, un tiempo espacializado. El paralelismo entre el tiempo y el espacio de la "Estética" confirma este reproche. También lo hace la "Analítica", si nos atenemos a los esquemas de la cantidad, de la sustancia y de la necesidad. Es más, el esquematismo agregaría un problema atentando contra la sucesión con el esquema de la acción recíproca. Pero una lectura integral del esquematismo, y sobre todo la consideración del esquema de la cualidad, obligan a repensar la crítica de Bergson. El esquema de la cualidad señala que el tiempo percibido concretamente es siempre un tiempo lleno distinguiéndose de sí mismo, lleno de heterogeneidad. Obliga a pensar las causas como semejantes, la permanencia como pasajera, y el número como una abstracción. El tiempo determinado como homogéneo y divisible no excluiría la posibilidad de una experiencia fáctica y concreta de un tiempo heterogéneo e indivisible, de un verdadero tiempo-*durée*. Bergson acusa a Kant de un defecto de intuición, de no poder sentir el dato inmediato. Si creemos que una lectura integral del esquematismo permite la experiencia de un tiempo verdadero, no sólo Kant elude la trampa, sino que Bergson cae en la propia. Pues quien habría fragmentado lo indivisible, es Bergson y no Kant, separando una obra que debe leerse integralmente. Bergson habría hecho de los momentos del método momentos de lo real, considerando el

tiempo de la “Estética” como el tiempo *tout court*, lo cual equivaldría a pensar que somos capaces de intuiciones sin conceptos o de conceptos sin intuiciones. Una lectura indivisible del esquematismo, del esquematismo como un todo heterogéneo, revela la posibilidad de un tiempo real bastante similar a la *durée*.

Deseamos considerar un segundo caso, el que concierne a la temporalidad de Husserl.

« C’est une contestation de Husserl, où passé et avenir se dessinaient à partir de la présence retenue ou protendue. »¹

Como una contestación a Husserl, lee Lévinas la concepción bergsoniana del tiempo. Como preámbulo, comencemos por algunas aclaraciones de orden historiográfico. No hay menciones a Husserl en la obra de Bergson. Y en sentido inverso, Husserl no parece haber tenido de la obra de Bergson demasiadas noticias, sino fuese por su discípulo polaco Roman Ingarden. En agosto de 1916 Husserl e Ingarden habrían discutido un trabajo del segundo que se volvió luego la disertación “Intuition und Intellekt bei Henri Bergson”. Ingarden se la leyó a Husserl en octubre de 1917, y atestigua haber visto sobre el escritorio de Husserl una traducción al alemán de *L’évolution créatrice*². Mucho después, en 1928, Husserl va a rechazar una invitación de Gouhier a escribir un artículo sobre Bergson³. Y eso es todo, demasiado poco para considerar la concepción de la *durée* como una “contestación”. ¿Era la expresión metafórica? En efecto, el filósofo puede desentenderse de las circunstancias históricas para atender al diálogo conceptual. Desde este punto de vista entonces, las preguntas a formular son las siguientes: ¿acaso el tiempo de Husserl es un tiempo homogéneo? ¿Es la protención una anticipación del porvenir?

Como en el caso de Kant, algo es innegable. A partir del análisis formal del tiempo, que no tiene en cuenta sus contenidos, el tiempo es homogéneo. Transcurre siempre igual. El movimiento es el mismo en todo momento: de protención a impresión y de impresión a retención. Pero decir que desde el punto de vista formal, el tiempo es homogéneo, equivale a decir que homogénea es la forma del tiempo. Algo es innegable, algo es homogéneo: la

¹ *Transcendance et Intelligibilité*, Genève, Labor et Fides, 1996, p. 36.

² Ingarden, R., *Edmund Husserl. Briefe an Roman Ingarden*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1968, p. 130.

³ Schumann, K., *Husserl-Chronik*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1977, p. 216.

forma del tiempo. Pero algo no es todo. ¿Qué sucede cuando consideramos los contenidos de la experiencia? Se ajustan a la forma del tiempo, es cierto, pero le confieren plenitud. La forma del tiempo se llena de una experiencia que luego sedimenta retencionalmente. Con la llenura del tiempo, y la sedimentación de los contenidos, la homogeneidad comienza a resquebrajarse, pues en principio, los contenidos son siempre distintos. En realidad, antes de afirmar esto, deberíamos preguntarlo: ¿son los contenidos siempre distintos? ¿No existe cierta homogeneidad en cuanto a los contenidos? La respuesta no puede ser absolutamente negativa, porque el yo anticipa las protenciones en el futuro en función de lo que ya ha sedimentado. La experiencia sedimentada determina y motiva la anticipación. Las protenciones guardan cierta homogeneidad con la posesión retencional. Se espera que la experiencia futura sea como la pasada. Pero si la homogeneidad formal del tiempo era una homogeneidad rígida, la homogeneidad de sus contenidos es ahora variable, pues depende de las confirmaciones y decepciones. Cuantas más confirmaciones, más fuerte es la espera protencional. Cuantas más decepciones, más débil. De la síntesis temporal a la síntesis asociativa, pasamos de una homogeneidad rígida a una variable.

¿Qué tienen en común la síntesis temporal y la asociativa? Ambas son pasivas. Quizá, del lado de la actividad del yo, la homogeneidad continúe su proceso de disolución. Si la síntesis temporal constituye un tiempo rígidamente homogéneo y la síntesis asociativa, uno variablemente homogéneo, la síntesis de la voluntad disminuye aun más la homogeneidad del tiempo. Frente a las primeras síntesis pasivas, la síntesis activa de la voluntad hace intervenir al yo de manera a que la experiencia retencional sedimentada tenga menos influencia en la anticipación protencional. Ahora los procesos temporales dependen de la acción. El acto de la voluntad ya no refleja la experiencia pasada con tanta fidelidad como la síntesis asociativa pasiva. E incluso aquí podríamos distinguir, entre las habitualidades, las propiamente dichas y las habitualidades de intereses. Mientras que las primeras reflejan exclusivamente la experiencia pasada, las segundas introducen una orientación hacia el futuro. No dejan de ser “habitualidades”, porque crean un estilo de comportamiento, pero lo son “de intereses” en cuanto no están atadas a un mundo pasado, sino que proyectan uno nuevo. La síntesis activa de la voluntad, entonces, que independiza todavía más al futuro del pasado, es otro paso en la dirección de la heterogeneidad del tiempo.

Demos uno hacia atrás ahora, y volvamos al análisis formal del tiempo. Notamos que incluso en el marco del análisis formal, Husserl se esfuerza por salvar la diferencia radical y cualitativa entre protenciones, retenciones e impresiones¹. Las primeras son siempre vacías. Las últimas, siempre tienen plenitud. ¿No estamos violando los límites del análisis formal introduciendo la plenitud? No, porque se trata aquí de una plenitud cualquiera, no de tal o cual plenitud. Si las impresiones se distinguen de las retenciones o protenciones, en el marco de la síntesis activa, gracias a sus contenidos, en el marco del análisis formal, se distinguen por el hecho de tener un contenido. Lo homogéneo es el hecho de que una protención vacía siempre se plenificará al momento de devenir impresión. En otras palabras, lo homogéneo es el transcurrir del tiempo, no el tiempo mismo. Existe una diferencia radical entre protenciones y retenciones, e impresiones, pues sólo las últimas están siempre llenas de un contenido. Husserl expresa esta diferencia al decir que la impresión siempre viene de afuera, mientras lo demás es producido por la espontaneidad de la conciencia. ¿No estamos falseando la pasividad de la síntesis temporal al hablar de espontaneidad? No, se trata de una espontaneidad pasiva, más costumbre que decisión. Atendamos al apéndice primero del § 11 de la *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*: “el tiempo es una producción continúa de modificaciones y de modificaciones de las modificaciones”². Recordemos la célebre fórmula de Bergson: “producción continua de incesante novedad”. Lo más curioso es que ambos recurren a la misma metáfora, la melodía. La semejanza de las fórmulas, la identidad de la metáfora, explican la exclamación de Husserl al escuchar la descripción de Ingarden de la *durée*: “¡eso es totalmente como si yo fuera Bergson!”³

En efecto, si bien la síntesis temporal pasiva indica que el transcurrir del tiempo es homogéneo, la síntesis asociativa pasiva y la síntesis activa de la voluntad diluyen esa homogeneidad: al llenar el tiempo de contenidos a lo sumo semejantes, al permitir que el yo espere un porvenir irreducible a la experiencia pasada. Lo único que permanece como inexorablemente homogéneo parece ser el transcurrir del tiempo. Lo homogéneo no es tanto el tiempo mismo, sino la forma de su sucesión. Y creer que Bergson dice otra cosa es creer que el pensador de la irreversibilidad admite que el pasado pueda venir antes que el

¹ *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*, Buenos Aires, Nova, pp. 79-80.

² *Lecciones de Fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Madrid, Trotta, 1980.

³ Ingarden, R., *Edmund Husserl. Briefe an Roman Ingarden*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1968, p. 130.

futuro. La única homogeneidad que puede atribuirse de manera fundamentada al tiempo de Husserl, es la homogeneidad de la sucesión. Pero esa homogeneidad no es la que se opone a la heterogeneidad de la *durée*; y la *durée*, siempre distinta de sí, es distinta de sí *siempre*, es decir homogéneamente. No creemos que se pueda acusar a Husserl de pensar en un tiempo exclusivamente homogéneo sin confundir, de alguna manera, a la *durée* con una de sus notas, la sucesión. La *durée*, ella misma heterogénea, es homogéneamente sucesiva.¹

¿Qué es lo más original entonces en la concepción del tiempo de Bergson? No puede serlo la heterogeneidad, la distinción del tiempo respecto de sí mismo, porque esa heterogeneidad no está excluida de las concepciones de Kant y de Husserl. Ninguna de ellas adhiere a una homogeneidad total y de forma exclusiva, de manera a encarnar la crítica de Bergson y Lévinas al tiempo homogéneo. No obstante, aunque las consideraciones de Lévinas no advierten a nuestro juicio cuál es la originalidad de la *durée*, alertan sobre uno de sus caracteres más problemáticos, la alianza de notas distintas. Con el caso de Lévinas, descubrimos la importancia de mantener la distinción entre la *durée* y sus notas, entre las notas de la *durée*. No debemos confundir heterogeneidad de la *durée* con la homogeneidad de su sucesión. No debemos confundir sucesión y heterogeneidad. No es esta la alianza más problemática, sin embargo, sino la que se produce entre heterogeneidad y continuidad. La crítica que Bachelard hace de la concepción bergsoniana del tiempo en *La dialectique de la durée*, descubrirá la dificultad, tal como lo hizo la crítica de Lévinas a Husserl.

La dialectique de la durée se presenta como una propedéutica a una filosofía del reposo. Pero una tal filosofía no puede fundarse en “consejos” y “ejemplos familiares”, en “la convicción de que el reposo está inscrito en el corazón del ser”, en una “búsqueda íntima en el fondo de nuestra persona”², dice Bachelard ironizando sobre el método y estilo de Bergson. Una filosofía debe argumentar, discutir, polemizar. Por eso, lo primero, es atacar la noción de *durée* bergsoniana. Es lo que hace el primer capítulo: “Détente et Néant”.

¹ Agradecemos muy especialmente al profesor R. Walton, sin quien no hubiese sido posible construir esta confrontación entre la *durée* y la concepción de la temporalidad de Husserl, ni consultar la bibliografía correspondiente.

² *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1950, p. V.

« ... du bergsonisme nous acceptons presque tout, sauf la durée. »¹

No es a la *durée* en su totalidad a lo que se apunta, en realidad, sino a una de sus notas: la continuidad. La fundación de una filosofía del reposo requiere, ante todo, refutar la continuidad de la *durée* bergsoniana. Anuncia Bachelard que efectuará la empresa en tres tiempos: primero se va a ocupar del plano del discurso, luego del plano psíquico, para luego extraer las consecuencias en el plano metafísico.

En el plano del discurso, según Bachelard, Bergson privilegia los juicios afirmativos por sobre los negativos.

« Quand M. Bergson compare les deux jugements: cette table est blanche, - cette table n'est pas blanche, - il accentue, d'une part, le caractère déterminé et immédiat du premier jugement et, d'autre part, le caractère indéterminé et indirect du second. »²

Las palabras negativas no tienen sentido más que por las positivas que niegan, toda negación, para Bergson, en el fondo es una afirmación. Bachelard no dice todo lo contrario, pues no dice que el privilegio lo tiene la negación, pero pone en un pie de igualdad a la negación y la afirmación. No quiere, en el fondo, una filosofía del reposo, sino una dialéctica del reposo y el movimiento. No quiere negar la *durée* en su totalidad, sino sólo su continuidad. ¿Qué significa poner en un pie de igualdad negación y afirmación en el plano discursivo? Significa que si Bergson cree que toda negación es en el fondo una afirmación, bien podemos pensarlo al revés. Todo juicio, es un juicio contra. Quien afirma, niega lo que afirmó otro. Todo conocimiento, por definición, es polémico. En términos concretos, en términos históricos y epistemológicos, si un científico afirma que la mesa es blanca, es porque otro afirmó previamente que era de otro color, negra o azul, y porque ahora se trata, ante todo, de refutar la vieja afirmación por constituir un obstáculo epistemológico. Si para vaciar algo debe estar antes lleno, parafrasea Bachelard a Bergson, también es cierto que para llenarlo debe estar antes vacío. Esto enseña “la dialéctica de lo lleno y lo vacío”.

¹ *Ibid*, p. 7.

² *Ibid*, p. 12.

Ya en el primer movimiento, en el plano del discurso, Bachelard anticipa las conclusiones que va a extraer más tarde, a nivel metafísico:

« C'est naturellement la même corrélation détaillée, discursive, qui s'établit entre l'être et le néant quand on veut bien vivre l'oscillation dialectique de la réalisation et de l'anéantissement. (...) N'éclate-t-il pas de manière évidente que le néant ne peut pas être une *chose* ? que le repos ne peut être un mode de mouvement ? »¹

En el plano del psiquismo, Bachelard recurre en primer lugar a la psicología de la decisión, y luego al análisis de las funciones psíquicas. En el primer caso, retoma las consideraciones del plano discursivo. Así como toda afirmación puede pensarse como una negación, toda decisión puede pensarse como el rechazo de otra, toda elección, como la negación de otra. Elegir una opción es siempre dejar de lado otra posibilidad. Y si antes Bachelard le daba una cierta positividad a la negación en el discurso, ahora le da, también contra Bergson, una cierta positividad a la posibilidad en la elección. Decir “sí” ante una posibilidad, es decir “no” ante otra,

« Ainsi va la pensée: un *non* contre un *oui* et surtout un *oui* contre un *non*. »²

Con una « dialéctica del sí y del no » Bachelard afirma la discontinuidad del tiempo, o mejor: niega su continuidad. El análisis de las funciones psíquicas confirma lo que precede. No hay función que no presente ritmos distintos, no hay función que no se debilite, que no se fortalezca, que no se debilite porque previamente se fortaleció.

« Une fonction ne peut-être permanente; il faut qu'il lui succède une période de non-fonctionnement, puisque l'énergie diminue dès qu'elle se dépense. »³

Con su teoría de las oposiciones complementarias, Bergson se asegura el éxito absoluta en todas las esferas de la vida. Si cuando la inteligencia se adormece el instinto se

¹ *Ibid*, p. 11.

² *Ibid*, p. 19.

³ *Ibid*, p. 23.

despierta, no hay lugar para el error, no hay lugar para el equívoco, no hay lugar para el imperfecto. La vida es éxito. Podemos caminar con seguridad aún cuando no sabemos adónde vamos. Es lo que garantiza una filosofía de la plenitud, que expulsa toda imperfección, todo vicio y toda forma del mal hacia el exterior.

« Sans doute il y a des arrêts, il y a des échecs ; mais la cause de l'échec, d'après M. Bergson, est toujours externe. C'est la matière qui s'oppose à la vie, qui retombe sur la vie élançée et en ralentit ou en courbe le jet. »¹

Así comienza la conclusión metafísica, y con esta pregunta continua:

« Mais cette matière qui nous présente de constants et multiples obstacles (...), a-t-elle vraiment, dans le bergsonisme, des caractères suffisamment nombreux pour répondre à la diversité souvent contradictoire de ses fonctions ? »²

Respuesta: pareciera que no. La materia bergsoniana, según Bachelard, tiene el aspecto de no ser más que la sustancialización de nuestras desilusiones, de nuestros infortunios, de nuestros errores. Por lo cual sugiere: ¿y si acaso hubiese un *én sí* del fracaso? ¿y si los obstáculos estuviesen tan llenos de vida como el tiempo mismo? ¿y si la vida misma a veces quisiese morir? Generalizando las conclusiones particulares del plano discursivo y del plano psíquico, Bachelard termina: “la vida se opone a la vida, el cuerpo se devora a sí mismo y el alma se roe”³. Bachelard termina: “encontramos esparcida en el tiempo la dialéctica del ser y la nada”⁴. Termina: “el tiempo es *hesitación*”⁵. De lo que no cabe duda es de la destreza poética de Bachelard, de su habilidad retórica. “El tiempo es *hesitación*” es una famosa fórmula de Bergson que pertenece a “Lo posible y lo real”. Pero si con la noción de *hesitación* Bergson pretende significar la meandrosa elaboración de novedad en un universo que es todo ser, Bachelard la utiliza para significar la dialéctica del ser y la nada.

¹ *Ibid*, p. 21.

² *Ibid*, p. 21.

³ *Ibid*.

⁴ *Ibid*, p. 25.

⁵ *Ibid*, p. 25.

Es que “Lo posible y lo real”, la crítica a la idea de nada que allí se ejecuta, es para Bachelard lo que supone la plenitud que él condena. El problema del ser y la nada es un falso problema para Bergson, pues todo lo que hay es ser. Nada no hay. Y la plenitud del *élan*, es lo que para Bachelard garantiza la continuidad. Por eso abre su capítulo con la sentencia siguiente:

« La philosophie de M. Bergson est une philosophie du plein et sa psychologie est une psychologie de la plénitude. »¹

La plenitud del *élan* a nivel cósmico garantiza la complementariedad de las funciones a nivel psíquico, el privilegio de las afirmaciones a nivel discursivo.

« C’est donc toujours et partout la même idée fondamentale qui guide la pensée bergsonienne : l’être, le mouvement, l’espace, la durée, ne peuvent recevoir de lacunes ; ils ne peuvent être niés par le néant, le repos, le point, l’instant... »²

Siempre la misma idea subyace la filosofía de Bergson. El ser no tiene lagunas. El movimiento no tiene lagunas. El tiempo no las tiene. El espacio no las tiene. ¿El espacio no tiene lagunas? La enumeración de Bachelard es sospechosa. Es sospechosa por poner tiempo y espacio al mismo nivel. Se dirá que es justamente su objetivo, fundar una dialéctica del tiempo y el espacio. Cierto, pero la objeción no tiene en cuenta el contexto: en este punto Bachelard está exponiendo la filosofía de Bergson. Y a la hora de exponer la obra que comienza afirmando que casi todos los problemas de la metafísica dependen de la confusión de tiempo y espacio, se considera al tiempo y al espacio como equivalentes. En el marco de la filosofía de Bergson; el tiempo no tiene lagunas, cierto, pero el espacio, por definición, es lacunario. El espacio es lacunariedad: divisibilidad. Por esta fisura, la crítica de Bachelard hace agua.

Lo que pretende contestar Bachelard es la continuidad de la *durée*. Sus argumentos son la intermitencia de las funciones en el plano psíquico, el carácter polémico de toda

¹ *Ibid*, p. 1.

² *Ibid*, p. 7.

afirmación en el plano discursivo, y que a nivel ontológico, *nada* no es meramente otra cosa. Pero Bergson, en “Lo posible y lo real”, jamás sostiene que nada sea otra cosa. Lo que es otra cosa es siempre algo, siempre es ser. Cuando sostiene que la nada es más que el ser, pues implica a todo el ser y además, a la operación intelectual de su negación, se refiere a lo que los filósofos entienden por “nada”, no a lo que él mismo entiende por nada. Para Bergson, la nada no es, y todo lo que hay es ser. Y si ese ser puede hospedar diferencias tan radicales como para confundirlas con la nada, es porque a pesar de su continuidad, está dotado de la más rotunda heterogeneidad. Bergson no ignora que las funciones son intermitentes. Es justamente lo que entiende por las variaciones de atención o desatención a la vida. La lectura que Bachelard realiza de Bergson equivale a interpretar que Bergson no remarcó que los hombres duermen o se distraen. Y lo uno como lo otro es explicado por una baja de atención a la vida, por un debilitamiento de las funciones. Bergson no niega los cambios de ritmo en la *durée*, pero lo que él llama diferencia, creación o novedad, Bachelard lo llama dialéctica. La confrontación se desvanece si precisamos el sentido de las palabras; se sostiene sólo bajo el precio de la confusión de la continuidad con la homogeneidad, o más generalmente, del tiempo con el espacio.

En la primera sección del capítulo, Bachelard afirma: “sólo la vagancia es homogénea”, “veremos que hay heterogeneidad fundamental en el seno de la *durée*”¹. Pero lo que afirma, no se distingue en absoluto de lo que afirma Bergson. La heterogeneidad siempre participó de la *durée* desde su punto de partida mismo, no hay por qué introducir una dialéctica que no agregue más que otro nombre a la misma cualidad.

A lo largo de todo el capítulo, Bachelard califica a la *durée* indistintamente de continua y homogénea². Es esta indistinción lo que permite dirigir a Bergson la crítica de la discontinuidad. Lo que en realidad no acepta Bachelard es la homogeneidad. Y a ella, tampoco la acepta Bergson. Por eso Vieillard-Baron escribe de la crítica de Bachelard:

« On voit bien que la critique de Bergson est plus apparente que réelle, dans la mesure où la durée n’a rien d’un flux homogène, mais constitue une émergence de nouveauté... »³.

¹ *Ibid*, p. 8.

² *Ibid*, p. 8, 23, 24, 26.

³ *Bergson et le bergsonisme*, Paris, Armand Colin, 1999.

Decía Bachelard que lo único que rechazaba del bergsonismo era la continuidad, y luego, que pretendía escribir un ensayo de “bergsonismo discontinuo”¹. Un ensayo de “bergsonismo heterogéneo” debería haber dicho, pero en ese caso, hubiese bastado con decir un “ensayo bergsoniano”. La fórmula “el tiempo es hesitación”, finalmente, es rescrita, pero no resignificada. Pues un filósofo como el otro cree en la diferenciación absoluta del tiempo respecto de sí mismo: “heterogeneidad” para uno, “dialéctica” para el otro. Los problemas surgen cuando uno de ellos llama “continuidad” a lo que el otro llama “homogeneidad”, y se disuelven cuando le devolvemos el sentido técnico a cada uno de los términos.

Como la crítica de Lévinas a Husserl reposaba en una confusión entre heterogeneidad de la *durée* y la homogeneidad de su sucesión, la crítica de Bachelard a Bergson reposa en una confusión entre homogeneidad y continuidad. Por eso decimos que si bien estas críticas no revelan el carácter más original de la *durée*, alertan sobre lo más problemático, a saber: la alianza entre tres notas distintas. Y como en el caso de la continuidad y la heterogeneidad, la distinción adopta casi la forma de una oposición, entre las combinaciones posibles, tal vez sea ésta la más problemática. La “paradójica alianza”, dice Vieillard-Baron para referirse a ella, la “misteriosa alianza”, dice Jankélévitch. Y en ellos quizá piense Chenet cuando escribe:

“Pareciera que la duración es definida por atributos cuya compatibilidad es inconcebible, como lo subrayaron varios exegetas.”²

Tras la evaluación de las críticas del bergsonismo a Kant y Husserl y de Bachelard a Bergson, tal vez podamos precisar ahora en qué consiste la originalidad de la *durée*. No puede reposar en ninguna de sus notas fundamentales. No puede fundarse en la heterogeneidad, pues las síntesis asociativa y activa, como el esquema de la cualidad, permiten vislumbrarla. No puede fundarse en la continuidad, pues una síntesis previa a la del esquema de la cantidad, según Rosales, la supone. Tampoco en la sucesión, desde ya, la

¹ *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1950, p. 8.

² *Le temps*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 104.

nota más tradicional del tiempo quizá. Sucesión, heterogeneidad y continuidad, ya aparecen en las concepciones previas del tiempo criticadas por el bergsonismo. Suponer una diferenciación radical entre la *durée* y las concepciones del tiempo previas, como lo hace toda acusación veloz de “tiempo homogéneo” implica uno de dos ridículos: o bien que a los filósofos previos no se les ocurrió que los contenidos del tiempo no son idénticos, o bien que Bergson no notó, que en alguna medida, el día de mañana sea probablemente bastante parecido al de hoy. O bien que Bergson no concede la posibilidad de semejanzas entre el pasado y el futuro, o bien que Kant o Husserl no sospecharon que la vida no se desarrolla dentro de un cubo de hielo. Lo segundo, lo probamos gracias a una aventura a través del esquematismo y de las síntesis asociativa y activa. Lo primero, es evidente: Bergson sabe de la existencia de un tiempo homogéneo y divisible, es el tiempo de la ciencia. ¿Queremos significar que las tres concepciones del tiempo son iguales? No. Queremos significar que la diferencia no reside en la heterogeneidad, en la continuidad, o en la sucesión, en las notas de la *durée*. En el fondo, es en contra de la exageración que argumentamos. No creemos que antes de Bergson la homogeneidad y la divisibilidad se hayan apoderado del tiempo de manera exclusiva. Pero tampoco que no haya una novedad en el planteo bergsoniano. Sostener tal cosa, sería tan exagerado como su opuesto, y en un caso, como en el otro, no disiparíamos la exageración.

¿En qué consiste la originalidad de la *durée* entonces? Si los sistemas de Kant y Husserl vislumbran o suponen la heterogeneidad o la continuidad, el de Bergson las subraya, las resalta. Si la creación continua de novedad está implícita o sugerida en las filosofías prebergsonianas, se explicita y pone de manifiesto con la *durée*. Husserl, Kant y Bergson, en el fondo, se concentran en tiempos distintos. Los primeros privilegian el de la ciencia, Kant en mayor grado que Husserl probablemente; Bergson, el de la vida. Ninguno de ellos desconoce el otro. Hay rastros del otro en cada caso. Pero en cada caso, el tiempo que es rastro es otro. La originalidad de Bergson consiste en poner el acento en otro tiempo, lo cual significa un movimiento doble bien preciso: privilegiar el tiempo de la vida por sobre el tiempo de la ciencia, y, consecuentemente, darle la dimensión ontológica que hace depender al resto de los problemas de él. La novedad de Bergson es que se concentra fundamentalmente en el tiempo de la vida. Se concentra: hace del tiempo de la vida el centro de su filosofía. No son las notas intrínsecas de la *durée* ni su problemática alianza lo

que hace a la originalidad de la filosofía de Bergson, sino una posición extrínseca en la gramática conceptual. Diremos así que lo más novedoso no es lo más problemático, sino lo más evidente: que Bergson se ocupa ante todo del tiempo, siempre y cuando entendamos estas formulas ligeras en su sentido técnico, como el *movimiento doble de reordenamiento jerárquico y ontologización*. Reordenamiento jerárquico: privilegiar el tiempo de la vida por sobre el tiempo de la ciencia. Ontologización: hacer del tiempo de la vida la dinámica del ser a partir de la cual se explican el resto de los fenómenos. Comprendemos ahora que los problemas de la libertad, de la percepción, de la intuición, no eran meros ejemplos, no venían sencillamente a completar la descripción de la *durée*. Eran la prueba anticipada de lo más original de la noción. A la inversa, podremos decir que no lo más problemático es lo más novedoso. Pues si la alianza entre heterogeneidad y continuidad resulta difícil de asumir, no hay razones para considerar a la alianza de sus opuestos, homogeneidad y divisibilidad, igualmente paradójica. El mismo razonamiento que nos sugiere que lo heterogéneo es divisible, sugiere que lo homogéneo es indivisible. Es el que confunde la heterogeneidad con la complejidad, y la homogeneidad con la simpleza. La *durée* bergsoniana, no por ser heterogénea es compleja; y el tiempo de la “Estética”, no por ser homogéneo es simple. El segundo es divisible, aunque homogéneo; y la primera es indivisible, aunque heterogénea. La originalidad de la *durée* no reposa en lo que las críticas de Lévinas y Bachelard revelan como más problemático, sino en lo más evidente: su posición, su momento deberíamos decir, en el conjunto de la obra. Muchos problemas filosóficos serán explicados en términos de una problemática alianza entre heterogeneidad, sucesión y continuidad. Pero lo novedoso no es la problemática alianza, sino todo lo que pretende explicar. No es su constitución intrínseca, sino su posición extrínseca. El tiempo que el esquematismo dejaba entrever, o que el análisis de la temporalidad permite reconstruir, deviene ahora la dinámica misma del ser.

II. ¿Cómo oculta el lenguaje la *durée*?

Acomplejados por el caso Höffding, hemos comenzado por donde lo creímos necesario. A pesar de múltiples dificultades y advertencias hemos presentado el sentido fundamental de la *durée*. Podemos proseguir: ¿qué es el lenguaje? ¿Por qué no permite expresar la *durée*?

Podemos presentar una primera respuesta en términos generales: el lenguaje no permite expresar la *durée* porque espacializa. El lenguaje es tal que espacializa su objeto. Procede por espacialización, habla espacializando. Como la ciencia, como el sentido común, como la vida práctica. El lenguaje no está en condiciones de expresar la *durée* ni los fenómenos que de ella dependen, la intuición, los recuerdos, la risa o los sueños, porque materializa el espíritu. Ya lo dice Bergson en la primera frase del *Essai*, el lenguaje induce a pensar en el espacio objetos que no ocupan lugar sino que duran en el tiempo. Son varios los pasajes que expresan esta dificultad general¹. Transcribamos los más elocuentes:

« ...nous ne pouvons mesurer le temps, nous ne pouvons même parler de lui sans le spatialiser. »²

« La durée s'exprime toujours en étendue. »³

Pero si buscamos las notas fundamentales de la *durée* fue para lograr una respuesta más precisa a esta pregunta. Fácilmente deducimos que si el lenguaje espacializa, es porque atenta contra cada una de las notas de la *durée*. Analicemos cada caso.

¹ DS 52, 149; PM 4, 27...

² DS 168.

³ PM 5.

A. El lenguaje inmoviliza, homogeniza y divide

El lenguaje atenta, en primer lugar, contra la sucesión, contra la movilidad de la *durée*:

« Non seulement le langage nous fait croire à l'invariabilité de nos sensations, mais il nous trompera parfois sur le caractère de la sensation éprouvée. »¹

El lenguaje nos engaña. A la sensación móvil, moviente, la muestra como invariable, como estática, como inmóvil. Por el sólo hecho de nombrarla "sensación". Por el sólo hecho de asignarle un mismo sustantivo a un progreso real. Bergson detalla un poco más en *L'évolution créatrice*.

«...l'esprit s'arrange pour prendre des vues stables sur l'instabilité. Et il aboutit ainsi, (...) à trois espèces de représentations: 1° les qualités, 2° les formes ou essences, 3° les actes. A ces trois manières de voir correspondent trois catégories de mots : les *adjectifs*, les *substantifs*, et les *verbes*, qui sont les éléments primordiaux du langage. Adjectifs et substantifs symbolisent donc des états. Mais le verbe lui-même, si l'on s'en tient à la partie éclairée de la représentation qu'il évoque, n'exprime guère autre chose. »²

El sustantivo inmoviliza, fija, encajona. La sensación, fugitiva y serpentina, es capturada por la rígida "sensación". Lo mismo sucede con los adjetivos, e incluso con los verbos. Los tres elementos primordiales del lenguaje simbolizan estados, cualidades, esencias o actos, pero en ningún caso presentan progresos. Dice Bergson:

«Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. »³

¹ E 98.

² EC 303.

³ E 98.

La cita contiene más elementos para ilustrar lo mismo: la palabra captura lo que hay de estable en la realidad, dejando escapar lo que en la realidad escapa. Pero dice algo más. La palabra no sólo estabiliza lo moviente, sino que lo normaliza, lo homogeniza. La palabra, en segundo lugar, es un atentado contra la creatividad, contra la heterogeneidad, contra la constitución. No sólo paraliza la movilidad, sino que mezcla las individualidades en una misma masa común. Iguala las diferencias, normaliza las singularidades. La misma palabra “miedo” se usa para tu miedo y mi miedo. Para el miedo naciente y el que ya comienza a disiparse. El “miedo” es uno y el mismo siempre; mientras que el miedo es siempre distinto a sí mismo, heterogéneo y creador.

El lenguaje, finalmente, atenta contra la continuidad.

« La tendance constante de l'intelligence discursive à découper tout progrès en *phases* et à solidifier ensuite ces phases en choses... »¹

dice Bergson en *Materia y Memoria*. Verbos, adjetivos y sustantivos inmovilizan, pero también recortan, limitan, clasifican, categorizan. Quizá por eso Bergson elija tantas palabras distintas para referirse a la *durée*, para borrar los límites de una con los de otra, para escapar a una clasificación, para evitar rotular lo que sin cesar se rebela contra los rótulos.

El lenguaje espacializa, *es decir: divide, normaliza, solidifica*. Destemporaliza: atenta contra la continuidad, la constitución y la sucesión. Y la misma palabra de Bergson proporciona los ejemplos más ilustrativos.

B. Ejemplos

Dice Bergson en *Matière et mémoire* :

“Le souvenir est donc une autre chose.”²

¹ MM 139.

² MM 151.

El recuerdo es otra cosa. El recuerdo es una cosa. Pero en Bergson, la palabra “cosa”, tiene un sentido preciso, se opone al progreso:

“...sensations et goûts m’apparaissent comme des *choses* dès que je les isole et que je les nomme; et il n’y a guère dans l’âme humaine que des *progrès*. »¹

Dentro del alma, dentro de eso que ni siquiera tiene un interior, porque no es una caja, dentro de eso que no es un *eso*, no hay cosas, sino progresos. Cosas hay en el espacio, los progresos duran en el tiempo. En *Matière y mémoire*, no obstante, el recuerdo es otra “cosa”. El caso es más grave en el *Essai*, donde la mismísima *durée* es cosificada:

« ...il faut donc que la pure durée soit autre chose. »²

Y en *Le rire*, justo mientras alerta contra el lenguaje, Bergson vuelve a caer en una de sus trampas:

« Sous ces joies et ces tristesses qui peuvent à la rigueur se traduire en paroles, ils saisiront quelque chose qui n’a plus rien de commun avec la parole, certains rythmes de vie et de respiration qui sont plus intérieurs à l’homme que ses sentiments les plus intérieurs... »³

Bergson advierte que las alegrías y tristezas no son “alegrías” y “tristezas”, que el nombre no debe confundirse con lo nombrado. En medio de la advertencia, sin embargo, dice: son otra cosa. Otra vez, cosas dentro del alma. Alertando contra una trampa, Bergson cae en la otra. Llamando la atención sobre la diferencia entre los sentimientos y sus nombres, olvida su otro llamado de atención, el que nos impide tratarlos como cosas, como algo. Como si no pudiese con todos los obstáculos al mismo tiempo, como si fuesen demasiadas las trampas. Cuando Bergson dice “el recuerdo es otra cosa” o “la *durée* es otra cosa”, significa

¹ E 98

² E 68.

³ R 120

en realidad que no son otra cosa, que no son cosas, sino progresos. Con la palabra “cosa”, sin querer, Bergson mismo inmoviliza al progreso.

Algo similar ocurre con la palabra “instante”. “Instante”, “momento”, son palabras que Bergson utiliza para expresar las partes de un tiempo dividido, de un tiempo que es más espacio que tiempo. El tiempo verdadero, la *durée*, no tiene momentos, no se compone de instantes. Sin embargo, estos términos intrusos se filtran cuando menos se los necesita. En *L'évolution créatrice*, cuando Bergson intenta transmitir las dificultades que encuentra la conciencia para invertir la dirección de la inteligencia, dice:

“...effort douloureux, que nous pouvons donner brusquement en violentant la nature, mais non pas soutenir au delà de quelques instants”¹

El esfuerzo doloroso no puede desarrollarse en un tiempo dividido en instantes, sino en el tiempo continuo de la *durée*. No puede desarrollarse en terreno inteligente, sino en tiempo intuitivo. El error es más notorio en la primera página de “Le possible et le réel”. El texto comienza así:

“Je voudrais revenir sur un sujet dont j'ai déjà parlé, la création continue d'imprévisible nouveauté qui semble se poursuivre dans l'univers. Pour ma part je crois l'expérimenter à chaque instant. »²

Si Bergson experimenta la creación de novedad en cada *instante*, no la experimenta, porque lo que hay que experimentar es continuo. Y si la experimenta, no puede ser en cada instante, sino todo el tiempo, permanentemente, continuamente.

Continúa Bergson el texto así:

“J'ai beau me représenter le détail de ce qui va m'arriver: combien ma représentation est pauvre, abstraite, schématique, en comparaison de l'événement qui se produit!”

¹ EC 238.

² PM 99.

El episodio se produce. El episodio, imprevisible y nuevo, como dijo cuatro líneas más arriba, se produce, es decir, se efectúa. Bergson conoce las implicancias de la “producción”. Sabe que la palabra ha de reservarse para el mundo inerte, para la materia que obedece a causas y efectos. Por eso, cuando hacia el final del *Essai* define al acto libre, dice que “emana” de nuestra personalidad toda entera¹. Y por eso, en “Le possible et le réel” mismo, dos páginas más adelante dirá que la realidad se “despliega”. Si Bergson emplea los términos de Plotino es para evitar un discurso mecanicista, es para evitar considerar la realidad, siempre novedosa, como una producción. Si la realidad fuese producida en vez de creada, sería previsible, toda igual, homogénea. Sólo en un mundo homogéneo, la misma causa produce el mismo efecto; sólo en un mundo idéntico a sí mismo, puede haber algo así como la mismidad de las causas.

El lenguaje, decimos, espacializa. Fija, delimita y homogeniza. Fija el progreso cuando lo llama “cosa”. Delimita la *durée* cuando la experimenta en “instantes”. Homogeniza la singular novedad cuando dice que se “produce”. La palabra misma de Bergson ilustra la dificultad. Él mismo cae en las trampas que descubre. Y cae en las tres juntas cuando se refiere a la *durée* como “tiempo”. “Le Temps est immédiatement donné.”² ¿Se nos dirá que la mayúscula lo salva? “Le temps est cette hésitation même, ou il n’est rien du tout.”³ Cuando Bergson llama “tiempo” a la *durée*, él que lo rebautizó, él que le dio un nuevo nombre, espacializa justamente aquello que fundamentalmente se ha de desespacializar. Existe un caso todavía más grave, cuando Bergson dice: « le temps est quelque chose »⁴. ¡El tiempo es una cosa! ¿A qué se refiere Bergson? A que la *durée* es un progreso. Pero dice que el tiempo es una cosa. La diferencia entre lo que se dice y lo que se quiere decir es tal, que podríamos creer que se quiere decir lo contrario. En efecto, el tiempo homogéneo sí es una cosa. Si por “cosa” Bergson se refiriese a una cosa, y por “tiempo” Bergson se refiriese al tiempo, la frase Bergson sería completamente correcta. Simplemente que no es el caso, lo sabemos por el contexto. Bergson se está refiriendo a la *durée*. Y si hay algo que la *durée* no es, es una cosa, ella que ni es, sino que más bien va

¹ E 129.

² PM 116.

³ PM 101.

⁴ PM 102.

siendo. Así como debemos resignificar el sujeto y el predicado, el “tiempo” y la “cosa”, también hay que resignificar la cópula: ¿no decía Bergson el verbo también designa un estado más que un acto? Los juegos de palabras podrían proseguirse al infinito. Consideramos que nuestro propósito ha sido ilustrado. Hemos ofrecido un ejemplo para cada nota de la *durée*, y los hemos combinado hasta un caso límite en el que Bergson parece decir lo contrario de lo que quiere decir. Los ejemplos, sin embargo, pueden resultar sonsos. “Es una forma de decir”, podríamos decir. Pero este es el problema, a saber, que el lenguaje carga con formas de decir que no son adecuadas para expresar las verdades de la metafísica. “Deslices de vocabulario”, es lo que usualmente se alega para salvar a un autor. Ahora, es lo que lo condena. *Este es el problema, a saber, que el vocabulario desliza.*

El lenguaje espacializa entonces. Pero atendamos a nuestra pregunta inicial: ¿por qué el lenguaje no permite expresar la *durée*? ¿Por qué es el lenguaje un obstáculo? La pregunta exige razones, motivos. Y nosotros, hasta el momento, le ofrecimos maneras, modos. La pregunta pide un por qué, un *porque* más bien, y no nosotros le dimos un *cómo*. ¿Cómo espacializa el lenguaje? De tres maneras, de tres modos: dividiendo, homogenizando, inmovilizando. Debemos probar ahora por qué el lenguaje espacializa, por qué realiza estas tres operaciones. Hasta ahora hemos tratado al lenguaje como un obstáculo, buscamos ahora saber por qué es un obstáculo. Debemos, para ello, interrogar la concepción de Bergson sobre el lenguaje.

III. ¿Por qué el lenguaje oculta la *durée*?

A. El lenguaje como instrumento

¿Cuáles son los supuestos de Bergson en cuanto al lenguaje? No debemos olvidar la pregunta que nos moviliza: ¿por qué el lenguaje es un obstáculo a la hora de expresar la intuición? Dice De Palo:

“Dans le climat positiviste du XIXe siècle, on tend à renforcer la fonction communicative du langage, sa fonction sociale, et par conséquent l’arbitraire linguistique prend la valeur du conventionnel »¹

En líneas generales, la frase alcanza para contestar a nuestra pregunta. El final del siglo XIX tiende a concentrarse sobre la función comunicativa del lenguaje. Bastaría decir que tiende a concentrarse sobre una función. El lenguaje, para Bergson, es ante todo instrumento. Instrumento útil, herramienta práctica. Sirve para comunicar. Debe permitir la acción de comunicar, que como toda acción, requiere de puntos de apoyo firmes, sólidos, inmóviles, idénticos. ¿Por qué el lenguaje inmoviliza, homogeniza, divide? Porque son para Bergson las tres operaciones básicas que permiten una acción. El sentido común, la inteligencia y la ciencia también deben realizarlas. Es lo que exige la vida práctica, la vida útil, la vida cotidiana. Antes de ser metafísico, el hombre fue hombre. Antes de pensar, debía hablar. Antes de contemplar, hacer. En el principio de los tiempos no creó el lenguaje para expresar la intuición de la *durée*, lo forjó para realizar una acción, la comunicación. El lenguaje no permite expresar la *durée* porque es un instrumento, un útil. Es su utilidad lo que lo vuelve inútil; su utilidad, en cierto terreno, lo que lo vuelve inútil, en cierto momento.

B. La palabra como signo

¿Qué clase de instrumento es el lenguaje? La misma cita de De Palo sigue constituyendo una referencia apropiada: el lenguaje es arbitrario y convencional. Pero si el grado de generalidad anterior ya no es suficiente, este grado de detalle todavía es excesivo. La arbitrariedad y el convencionalismo suponen algo previo: la significatividad. La palabra es arbitraria y convencional, pero antes, significativa. La palabra, para Bergson es signo, o como dice él, símbolo. ¿Qué tipo de herramienta es la palabra? Un signo.

¹ “Bréal, Bergson et la question de l’arbitraire du signe”, en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 243.

“...chaque mot représente bien une portion de la réalité, mais une portion découpée grossièrement, comme si l’humanité avait taillée selon sa commodité et ses besoins, au lieu de suivre les articulations du réel”¹.

La cita apoya lo que mostrábamos antes. La humanidad talló la palabra según sus necesidades prácticas y no según sus hallazgos teóricos. Por eso no sigue las articulaciones de lo real, por eso representa de manera grosera. Representa. El lenguaje es una herramienta tal que representa. La palabra es representativa, es signo. La concepción del lenguaje de Bergson toma así una decisión importante, realiza una elección. La palabra no será considerada como cosa en sí misma sino como signo. Se elige una palabra que representa dejando de lado una palabra que presente. El símbolo está en lugar de otra cosa, refiere a otra cosa.

C. El signo como convención

Ahora sí el nivel de detalle de la cita de De Palo dejó de ser excesivo. ¿Qué tipo de signo es el signo lingüístico, ahora que sabemos que es un signo? De Palo lee la cita anterior como una “prefiguración” de la noción saussuriana de arbitrariedad². Recordemos que la frase proviene de un discurso de 1895, y que los cursos de Saussure en la EPHE comienzan en 1878. De todos modos, lo que responde a nuestra pregunta es que el signo lingüístico, como para Saussure, para Bergson es arbitrario y convencional. Costantino refuerza la apreciación de De Palo:

« Bergson a une vision intellectualiste du langage: il refuse la théorie de l’origine divine et il accepte la théorie conventionnelle. »³

El signo no fue tallado según las articulaciones de lo real, por eso es arbitrario. Fue tallado según las necesidades de la humanidad, por eso es convencional. La arbitrariedad indica

¹ “Bréal, Bergson et la question de l’arbitraire du signe”, en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 241.

² *Ibid.*

³ « L’intuition comme lecture. Merleau-Ponty interprète de Bergson », en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 230.

que la palabra para Bergson, no es de origen natural. La convencionalidad indica que es de origen humano.

A esta altura, podemos recordar que uno de los paralelismos que Gambarara trazaba entre la concepción del lenguaje de Bergson y la lingüística de Saussure, concernía la convencionalidad. La relación entre significante y significado es convencional, dice Gambarara, pero esa convención puede ser de dos tipos: social y tácita o casi jurídica y explícita. En el caso de las lenguas científicas, por ejemplo, una convención se monta sobre la otra:

«Le propre des langues scientifiques est la détermination précise du sens des mots, qui transforme les mots en termes, et le lexique en terminologie. Le caractère conventionnel de chaque langue est alors redoublé, et la norme première, conventions sociales non explicite et non réfléchie, est absorbée et effacée par une seconde norme, convention explicite de type presque juridique. »¹

Dos clases de convenciones, entonces, una de orden social y de tipo implícito, otra de orden casi jurídico y de tipo explícito. La palabra y el término. La palabra corresponde al acuerdo tácito entre los hablantes de una lengua, el término corresponde a un acuerdo explícito entre los hablantes de una comunidad científica por ejemplo.

Es hora de hacer un alto para interpretar toda esta información. ¿Qué clase de instrumento es el lenguaje, preguntábamos. Respondíamos: un signo. Un signo arbitrario y convencional. ¿En qué medida esta respuesta contesta nuestra pregunta inicial, por qué el lenguaje no permite expresar la *durée*? Los defectos del lenguaje provienen de su utilidad, de su practicidad, podríamos decir en términos generales. Por ser útil el lenguaje espacializa. Pero ahora que sabemos qué tipo de útil es la palabra, podemos ganar precisión. La palabra es un signo arbitrario y convencional. Por ser un signo representa a la cosa, y por ser arbitrario y convencional la representa mal, “groseramente” dice Bergson. A una dificultad, se le suma la otra. Por ser significativo, el lenguaje se interpone entre nosotros y la realidad. Por ser símbolo, no es una presentación sino una representación. Y

¹ « Henri Bergson : une philosophie de la signification », en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 300.

por ser arbitrario y convencional, esa representación no sigue las articulaciones de lo real, sino que las deforma según las necesidades prácticas. En vez de presentar un progreso, el signo representa una cosa. “Ya que con la palabra no presentamos el progreso, sino que lo representamos, parecería decir Bergson, representémoslo a imagen y semejanza”. La humanidad, en sus fases primitivas, no le hizo caso: representó groseramente y cosificó al progreso.

“La conscience, tourmentée d’un insatiable désir de distinguer, substitue le symbole à la réalité, ou n’aperçoit la réalité qu’à travers le symbole. Comme le moi ainsi réfracté, et par là même subdivisé, se prête infiniment mieux aux exigences de la vie sociale en générale et du langage en particulier, elle le préfère, et perd peu à peu de vue le moi fondamental. »¹

Bajo el ejemplo del yo, la cita ilustra la doble dificultad. El lenguaje substituye la realidad por el símbolo, y el símbolo, al reemplazarla, la divide, paraliza y normaliza. Dice De Palo que las palabras no son un espejo fiel de la realidad². No son un vidrio, sino un espejo, y un espejo sucio, un espejo de parque/diversiones, que engorda, alarga, distorsiona. La palabra no es un símbolo transparente, sino una etiqueta opaca. Porque en el fondo, su objetivo no es mostrar ni dejar entrever, sino, como el de toda etiqueta, clasificar. La palabra es una etiqueta que se pega sobre una realidad que ella misma se ocupa de empaquetar.

¿Por qué el lenguaje es un obstáculo para acceder a lo real? Porque es *un signo arbitrario y convencional*. Porque representa y representa mal. La significatividad se encarga de lo primero, la arbitrariedad y la convencionalidad de lo segundo. Un por qué se suma al otro de manera a explicar la palabra como una etiqueta que se pega en una caja, una caja con límites bien definidos, una caja sólida e inmóvil, que sirve para guardar todo lo idéntico. Porque lo distinto, se guarda en otra caja. Ahora bien, ¿quién sabe que lo real no puede ser guardado en cajas? ¿Quién puede decir que detrás de la etiqueta, en realidad hay un progreso vital con límites difusos, todo heterogéneo y móvil? ¿Quién ve detrás del

¹ E 85

² “Bréal, Bergson et la question de l’arbitraire du signe”, en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 243.

espejo como para poder saber que allí hay un espejo? La concepción del lenguaje de Bergson ya anuncia un acceso extralingüístico a lo real.

D. Inconmensurabilidad entre lenguaje y pensamiento

Si el lenguaje puede ser considerado como un obstáculo para expresar la *durée*, es porque existe un pensamiento capaz de saltarse las palabras y captarla inmediatamente. ¿Cuál es la relación entre lenguaje y pensamiento? Bergson se muestra ambiguo. A veces sugiere una determinación que no se decide en qué sentido ir:

“Il ne faut donc pas s'étonner si celles-là seules de nos idées qui nous appartiennent le moins sont adéquatement exprimables par des mots...”¹

La cita informa que hay una correspondencia entre la singularidad o la generalidad de una idea y la adecuación del lenguaje, pero no se sabe bien por qué, o qué polo depende del otro. Por otra parte, a veces el lenguaje parece determinar el pensamiento:

“C'est seulement parce que le mot est mobile que, parce qu'il chemine d'une chose à une autre, que l'intelligence devait tôt ou tard le prendre *en chemin*...”²

Y a veces, finalmente, el pensamiento al lenguaje:

“Ainsi le veut la réflexion, qui prépare les voies au langage”³ (ES 147).

Pero lo cierto es que en la mayoría de los casos, y mejor aún, lo más fiel a la obra de Bergson, es que lenguaje y pensamiento son inconmensurables. Lo repite una y otra vez⁴, proponemos aquí la versión más condensada:

¹ E 101.

² EC 159.

³ ES 147.

⁴ PM 119, E 178...

“La pensée demeure incommensurable avec le langage.”¹

¿Qué significa esta inconmensurabilidad? Significa que el lenguaje, por naturaleza, no llega hasta donde llega el pensamiento. Significa que la arbitrariedad del signo no alcanzará jamás los confines del pensamiento. ¿Quién capta la *durée* si no es el lenguaje entonces? ¿Quién juzga que el lenguaje no expresa la *durée*? No puede ser la inteligencia, que carga con las mismas limitaciones. Sabemos que debe ser una facultad de adecuada representación o de presentación, una facultad que represente bien o que presente. La intuición elige la segunda opción. En efecto, la intuición es coincidencia con la cosa. La intuición atraviesa las etiquetas, rompe los espejos, se abre paso entre las palabras y nos enfrenta cara a cara, sin máscaras, con lo real. Por eso dice y subraya Worms en su artículo que la idea original “*precede*” al lenguaje². La relación entre pensamiento y lenguaje en Bergson parece ser una relación clásica en el sentido que el lenguaje es considerado como vehículo del pensamiento, como mal vehículo de un pensamiento que llega más lejos que su vehículo. La intuición es una facultad que permite una coincidencia antepredicativa con la *durée*, es contacto inmediato con lo real. Por eso dirá Bergson que la metafísica es la ciencia que pretende liberarse de símbolos, una ciencia que pretende no ser ciencia, una paradójica ciencia intuitiva.

* * *

Partimos de una pregunta: ¿por qué el lenguaje no puede expresar la *durée*? Tras determinar las notas fundamentales de la *durée*, encontramos que las opuestas constituyen al lenguaje. El lenguaje es homogéneo, divisible y estático. Iguala, limita e inmoviliza. Así es cómo oculta la realidad. ¿Pero por qué? Para responder a esta pregunta debimos explicitar los supuestos de Bergson acerca del lenguaje. Son dos los fundamentales: la palabra es un signo y un signo convencional. Sustituye la cosa, que es cosa sólo porque el símbolo la deforma cuando la sustituye, pues en realidad es un progreso. El lenguaje instauraría una distancia insuperable entre lo que dice y lo dicho, una diferencia entre lo

¹ E 124.

² « Les deux écritures d’Henri Bergson », en *Cahiers de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet*, nº2, 1998, p. 144.

significado y lo que significa. Ahora bien, esto no podría afirmarse si un acceso prelingüístico a lo real, ante predicativo, no nos revelase la diferencia entre lo intuido y lo expresado, entre lo intuido y su deformación. La anterioridad del pensamiento en relación al lenguaje por un lado, y la convencionalidad del signo por el otro, serían la alianza explosiva que permite afirmar que el lenguaje no puede expresar la *durée*. Si el signo no fuese convencional y arbitrario, aún si el pensamiento precediese al lenguaje, la expresión estaría a salvo. Llegaría después, pero llegaría. Si el pensamiento no precediese al lenguaje, la expresión estaría a salvo también, pues no habría nada más para pensar que lo que fue expresado. Pero la anterioridad del pensamiento en relación al lenguaje y la deformación que instituye la convención producen a la vez una esfera inalcanzable y la posibilidad de señalarla. Sin la anterioridad del pensamiento, no habría lo que señalar. Sin la convencionalidad del lenguaje, la esfera no sería inalcanzable. La tesis según la cual el lenguaje no puede expresar la *durée* reposa sobre estos dos supuestos, estos dos pilares: la convencional significatividad de la palabra por un lado, y la precedencia del pensamiento respecto al lenguaje por otro. Porque el pensamiento va más allá, está en condiciones de juzgar las insuficiencias del lenguaje. *Porque la palabra representa la cosa y la intuición nos la presenta, el pensamiento puede decir: el lenguaje no logra expresar la durée.*

El pensamiento, la intuición, logra *decirlo*. Y es así cómo emerge, con todo su esplendor, el problema inicial. Es así cómo se termina de construir, es ésta la última pieza. La afirmación según la cual el lenguaje no puede expresar la realidad es ella misma una afirmación. El pensamiento debe salirse del lenguaje para poder juzgar sus insuficiencias, pero el acto concreto del juicio exige volver a él. Para juzgar al lenguaje la intuición debe ir más allá, para emitir el juicio debe volver más acá. Este es el problema que planteamos inicialmente. Bergson, tan crítico del lenguaje, no puede expresar esa crítica más que hablando, escribiendo. Ahora ganamos precisión, pero no avanzamos en la solución del problema. No fue hasta ahora ésa la tarea, sino ganar precisión en el planteo del problema. Desde un principio lo apuntamos. Pero recién ahora descubrimos las profundas dificultades que escondía. Sabíamos que Bergson, haciendo uso del lenguaje, lo criticaba por no ser apto para expresar las verdades de la metafísica. Sabemos ahora cómo y por qué el lenguaje no puede expresarlas: porque siendo un signo convencional realiza las operaciones necesarias para la acción, nocivas para la especulación. Y sabemos quién enuncia la crítica:

un pensamiento que atraviesa la representación y nos enfrenta con las cosas mismas. Pero la enunciación de esa misma crítica nos devuelve, tras una larga vuelta, al problema inicial. Porque la crítica concreta, la crítica de hecho, la crítica expresada es cosa del lenguaje, cosa de palabras. El pensamiento dice cómo y por qué el lenguaje no puede expresar la *durée*, pero no obstante dice, se expresa. Intenta transmitir la *durée* y todos los fenómenos que de ella dependen, todos los progresos del espíritu: la libertad, los sentimientos, el *déjà vu*...

Pero, de creerle a la crítica, debemos asumir la posibilidad de que todos los tratamientos de estos fenómenos no agoten su esencia, la posibilidad de que todo lo que haya dicho Bergson sobre estas cuestiones no coincida con todo lo que pensaba, y finalmente, de que una parte de su filosofía permanezca oculta, que ciertas intuiciones sean en parte inefables. Bergson critica al lenguaje por encubrir la *durée*, pero con él mismo intenta expresarla. Si aceptamos la crítica debemos aceptar una esfera última de silencio entorno a las cuestiones vitales. La pregunta sería entonces de qué habló tanto Bergson, por qué tenía tanto para decir si en el fondo el fondo era eso inexpressable. Si, por otra parte, elegimos creer que las cuestiones vitales han sido expresadas, que la filosofía de Bergson no está oculta y que Bergson no es un inefabilista, debemos desconfiar de la crítica. Ahora que comprendimos sus fundamentos, la desconfianza se vuelve un desafío: si Bergson logra expresar la *durée* al menos uno de los dos pilares que sostienen la crítica debe derrumbarse. Si Bergson logra expresar la *durée*, o bien la palabra no es signo convencional, o bien el pensamiento no la precede. Quien pretenda probar que Bergson logra expresar el todo de lo que piensa, o bien puede estirar la esfera del lenguaje hasta hacerla calzar con la del pensamiento, o bien puede encoger la del pensamiento hasta ajustarla a la medida del lenguaje. A su vez, la primera alternativa se bifurca en dos posibilidades. El lenguaje puede estirarse hasta el pensamiento por medio de una adecuada representación, o por medio de la presentación. Quien pretenda probar que el lenguaje es capaz de expresar la *durée* deberá enfrentarse, o bien al convencionalismo, o bien a la significatividad. Podrá sostener que la palabra no es signo, o bien que no carga con las dificultades que hasta aquí le hicimos asumir a la convencionalidad. En ambos casos, además, no olvidemos lo que desde la introducción anunciamos, habrá que enfrentar los obstáculos del cómo. Sea o no sea signo, sea o no sea convencional, siempre habrá que explicar cómo la palabra logra decir la movilidad, la creatividad, la continuidad de lo real, si no queremos detenernos en el nivel de abstracción

y generalidad de los fundamentos. Si la palabra no fuese signo, si el signo no fuese convencional, ya sabríamos que tiene buenas chances de expresar la intuición. Pero la demostración no estaría completa hasta que no argumente cómo efectivamente lo hace. Quien crea que Bergson puede expresar la *durée* debe resolver el problema del cómo y del por qué. Resolver el problema del por qué implica enfrentar al menos uno de los dos supuestos de la concepción del lenguaje: la precedencia del pensamiento, o la convencional significatividad de la palabra. Lo segundo se derrumba si la palabra presenta, o si representa adecuadamente. En cualquiera de los dos casos, luego, se agrega el problema del cómo. Resolverlo implica enfrentar las tres notas del espacio. En este sentido, hemos ganado precisión. Sabemos ahora lo que enfrentamos.

SEGUNDA PARTE

LAS SOLUCIONES AJENAS

Afortunadamente, no estamos solos. Muchos ya han detectado el problema y han intentado resolverlo. Quizá no todos le dedicaron un libro. Quizá algunos ni siquiera un artículo. Pero todos, en algún momento se toparon con la dificultad, y propusieron alguna vía para escapar a ella. A continuación, presentaremos una a una estas propuestas. Si bien muchas presentan elementos en común entre sí, hemos decidido no agruparlas en clases porque sentimos que toda agrupación hubiese constituido una pérdida de singularidad. No quita esto que no las hayamos ordenado de manera creciente en función al número de obstáculos que superan. Para cada una, comenzaremos por presentar la manera en que expone el problema, pues esta exposición muchas veces anticipa ya parte de la solución; explicaremos luego cuál es la solución que propone; y finalmente, evaluaremos esa solución. La construcción del problema nos ha brindado, para esta última tarea, dos preguntas que de manera casi mecánica pondrán al descubierto la eficacia de cada solución. A cada una de ellas, ahora le podremos preguntar: *¿por qué resuelve el problema? ¿Cómo lo resuelve?*

I. Las soluciones veloces

A. Jankélévitch y el estilo

La solución de Jankélévitch quizá sea la más general de todas.

“Le langage dissimule et déforme autant qu’il exprime ; le langage trahit, aux deux sens du verbe ‘trahir’ : il révèle et il renie... Suprême dérision : il ne révèle qu’en reniant ! Telle est la contradiction ironique de l’organe-obstacle : c’est le *quamvis* et le *quia*...”¹

Así presenta Jankélévitch el problema. El lenguaje es órgano, *organon*, y obstáculo, instrumento de expresión y factor de deformación. Así intenta resolverlo:

“La pensée doit se faire comprendre non grâce aux mots, mais malgré eux et en les rendant plus diaphanes ; ce qui est toute l’acrobatie du ‘style’. »¹

¹ Henri Bergson, París, PUF, 1999, p. 167.

En las palabras de Jankélévitch se esconden muchas pistas. Oculta, en potencia, se halla seguramente la solución última y más completa. Pero por ahora, atengámonos a la letra. ¿Cómo logra Bergson expresar la *durée*? Gracias al estilo. En realidad, no sabemos siquiera si el estilo es un cómo o un por qué. También podríamos preguntar por qué Bergson logra expresar la *durée*, y responder: porque posee un estilo. No sabemos exactamente qué es lo que un estilo resuelve, por qué lo haría o cómo.

B. Vieillard-Baron y Le Roy: la metáfora

Jean-Louis Vieillard-Baron y Le Roy precisan algo más en qué podría consistir este estilo. El primero expone el problema de manera original porque remarca que no sólo se le plantea a Bergson, sino que Bergson también lo plantea en relación a los grandes filósofos.

“Comment communiquer l’intuition, s’il est vrai qu’elle va dans le sens contraire de la technique du discours qui est de lier les idées entre elles ? Cette question a deux faces : d’une part, il s’agit, pour le philosophe, de savoir argumenter son intuition fondamentale... ; d’autre part, il s’agit, pour celui qui lit les philosophes en historien de la philosophie, de remonter par-delà la multiplicité des analyses d’un philosophe à l’intuition originelle de celui-ci. »²

Todo filósofo ha tenido una sola gran intuición, dice Bergson en “L’intuition philosophique”³. El sistema, la obra entera, es el esfuerzo por comunicarla. Si pudiese ser expresada en una fórmula sencilla, el filósofo no debería trabajar toda su vida con el fin de expresarla y comunicarla. Esa intuición, para Bergson, lo sabemos, fue la *durée*, pero cada gran filósofo tuvo y tendrá la propia. ¿Cómo es posible expresarla? La solución que propone Vieillard-Baron para Bergson no es la misma que la que Bergson propone como historiador de la filosofía para el resto de los filósofos. Nos interesa aquí la primera:

¹ Henri Bergson, París, PUF, 1999, p. 236.

² Bergson et le bergsonisme, París, Armand Colin, 1999, p. 59.

³ PM 119.

“Le recours aux métaphores est un moyen d'utiliser le langage pour lui faire exprimer l'inexprimable... »¹

Bergson deshace la paradoja gracias a un recurso privilegiado, la metáfora. El estilo de Bergson, agrega Vieillard-Baron a la solución de Jankélévitch, es un estilo metafórico. Prácticamente lo mismo propone casi un siglo antes Le Roy, tras señalar el problema:

“Sin el discurso, suponiendo que nazca la intuición, quedaría por lo menos intransmisible, incomunicable; se extinguiría en un grito solitario. (...) Pero si el discurso es así necesario, no es menos necesaria una crítica del discurso común, de los métodos familiares del entendimiento. (...) Es necesario que el discurso traduzca y no traicione, que el cuerpo de fórmulas no ahogue el alma de la intuición” (42)²

Será la metáfora el salvavidas del alma, lo que salva a la intuición de la extinción:

“De ahí resulta que el instrumento elegido para el pensamiento filosófico es la metáfora; y sabido es qué incomparable maestro de metáforas en Bergson. (...) Hablando rigurosamente, la intuición de lo inmediato es inexpresable. Pero podemos sugerirla, evocarla. ¿Cómo? Rodeándola de metáforas concurrentes.”³

La intuición puede ser sugerida o evocada. ¿Cómo?, pregunta Le Roy. Y con la pregunta no sólo anuncia una respuesta, sino que indica lo que ella responde. La metáfora es una manera de vencer el cómo, es un recurso para desespacializar al lenguaje. Ahora bien, notemos algo más: la metáfora sugiere o evoca la intuición, pero no la expresa. Ella, en rigor, es inexpresable. La respuesta de Le Roy es en parte negativa, subsiste para el un ámbito silencioso en los albores de la intuición.

¿Logra Bergson expresar la *durée*? Logra al menos evocarla o sugerirla gracias a un estilo metafórico. Si Le Roy alienta a considerar la metáfora como un recurso contra el cómo, nosotros, que deseamos la mayor precisión posible, podemos seguir formulando preguntas. ¿Cómo desespacializa la metáfora? Sabemos que lo hace, pero no cómo lo hace.

¹ Bergson et le bergsonisme, París, Armand Colin, 1999, p. 61.

² Bergson, Editorial Labor, Barcelona - Buenos Aires, 1932, p. 42.

³ Bergson, Editorial Labor, Barcelona - Buenos Aires, 1932, p. 55.

¿Permite ganar continuidad? ¿Heterogeneidad? ¿Movilidad? Tal vez permita la expresión de más de una nota de la *durée*. Por otra parte, si pensamos la metáfora como una solución a la pregunta por el cómo, todavía no poseemos los fundamentos de esa solución. ¿Por qué la metáfora logra expresar la intuición? ¿No la podríamos acaso considerar como una nueva forma de representar, por ejemplo? Todas estas preguntas son las que estos planteos tan generales, tan vagos, no contestan. No tenemos tampoco el derecho a reprochárselo. En ningún momento los autores en cuestión han tratado al problema en sí mismo. Nosotros simplemente hemos espiado en sus desarrollos para descubrir qué es lo que un planteo veloz da por sentado. No nos vamos con las manos vacías: recolectamos un concepto por ahora vago y extraño, el estilo, y un recurso prometedor, la metáfora.

II. Las soluciones al problema del cómo

A. L'homme y la formulación

En el título del artículo de Alain Lhomme, “Formuler l’informulable: analyse d’un paradoxe pragmatique”, ya constatamos que el autor es el primero de nuestra lista que se ocupa explícitamente del problema. No sólo por la presencia del término “paradoja”, sino por la paradójica aclaración “formular lo informulable”. Y como en el título se anuncia el problema, en la exposición del problema ya se anuncia parte de la solución. Dice Lhomme:

“L’art d’écrire d’un écrivain, *a fortiori* d’un philosophe, trouve son foyer dans quelque paradoxe pragmatique, dont il faut seulement chaque fois déterminer la singularité. Cela saute aux yeux dans le cas de Bergson: comment écrire, publier de la philosophie si l’intuition est rigoureusement indicible ? »¹

¿Cómo escribir?, pregunta Lhomme, pregunta por el cómo. Cabe esperar entonces que ataque alguna o algunas de las dificultades del cómo, de las notas del espacio. Resta

¹ « Formuler l’informulable : analyse d’un paradoxe pragmatique », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, Paris, PUF, 1998, p. 110.

saber cuáles. La solución, apuesta Lhomme¹, hay que buscarla en la concepción de la lectura de Bergson. Se lee allí:

« L'essentiel se dit d'une simple phrase. Se demandant si nous pouvons ressaisir l'intuition elle-même, Bergson précise en effet : 'nous n'avons que deux moyens d'expression, le concept *et* l'image' »².

Lhomme subraya la conjunción, y explica parafraseando a Bergson: en conceptos el sistema se desarrolla, en una imagen se cierra cuando lo empujamos hacia la intuición³. Disponemos de conceptos y de imágenes para expresar la intuición. En un extremo, hallamos la “multiplicidad extensiva” de los conceptos; en el otro, la “unidad proyectiva” de la imagen. Lhomme se figura el esquema como el cono de *Matière et mémoire*. En la base, la extensión máxima de los conceptos. En la punta extrema, la simpleza única, no de la imagen, sino de la intuición. Entre ellos, aunque seguramente más cerca de la intuición, mucho más cerca, la imagen mediadora. Sigue luego Bergson, remarca Lhomme:

“Si on veut “dépasser l'image en remontant plus haut qu'elle, nécessairement on retombe sur des concepts, et des concepts plus vagues, plus généraux encore que ceux d'où l'on était parti »⁴.

Más allá del extremo intuitivo, más allá de la punta del cono, dejada atrás la imagen y pasada la intuición, reaparecen los conceptos. Atención, no son los mismos de antes, son conceptos más vagos, más generales que aquellos de los que partimos. “Aferrémonos a esas fórmulas, porque no tenemos nada mejor, e intentemos ponerles un poco de vida”, dice Bergson, y se asombra Lhomme. Esos nuevos conceptos han sido bautizados, se llaman fórmulas. Y se asombra Lhomme de que Bergson, más allá de su vaguedad y generalidad, no los condene, de que incluso los invite a formar parte de su metodología. Hay que insuflarles vida. ¿Cómo? Con esta pregunta, dice Lhomme, tocamos el punto alrededor del

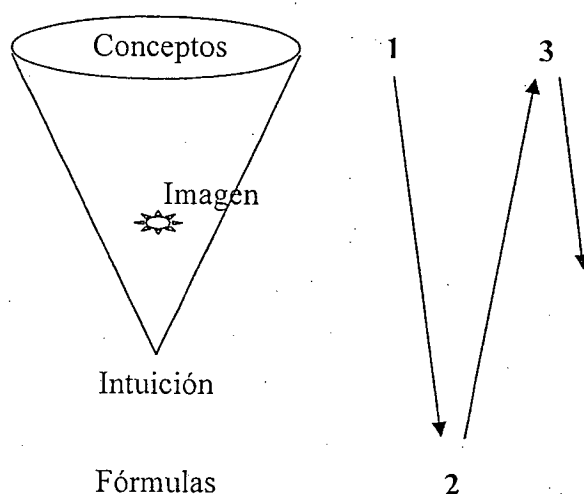
¹ *Ibid.*

² *PM* 130-131.

³ *PM* 132

⁴ *Ibid.*

cual se ordena en Bergson el trabajo de lectura y escritura, desde este punto se despliega la dinámica propia de la crítica bergsoniana¹. Aquí está la solución. Disponemos de cuatro elementos: los conceptos, la imagen mediadora, la intuición y las fórmulas. Nuestro objetivo es insuflarle vida a la fórmula y debemos saber qué dinámica lo logra. El punto de partida, dice Lhomme, es el concepto. Con un primer movimiento, ansiosos, nos saltamos la imagen, nos pasamos de la intuición. El gesto no será gratuito, daremos con esas fórmulas tan vagas, tan generales, que son las “abstracciones que hay que revivificar”. Se logra mediante un ascenso y un nuevo descenso, un ascenso hacia la base conceptual, y un nuevo descenso, esta vez más lento, más calmo, un descenso que recolecta las imágenes que engordan a la fórmula, que la llenan de vida y animación. Cuatro son los elementos, y tres los movimientos, inversos a la criticada dialéctica platónica. Descender para ascender y volver a descender.



¿Cómo logra Bergson expresar la intuición? ¿Cómo logra lo imposible?

Formulando. Esta es la respuesta de Lhomme anunciada desde el título: formular lo informulable. El juego de palabras consiste en hacer coexistir el sentido común del verbo “formular”, el sentido amplio, con el sentido estricto y técnico. Se logra decir lo inexpresable formulando: animando con imágenes conceptos demasiado vagos, generales,

¹ « Formuler l’informulable : analyse d’un paradoxe pragmatique », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, París, PUF, 1998, p. 116.

mortecinos. Rellenando una fórmula. Desarrollando una fórmula hasta volverla tan simple como la intuición. Lo más cercano a la intuición, finalmente no es la imagen, sino un tipo de concepto, la fórmula. Notemos, para evitar confusiones, la identidad entre el desarrollo y la simplificación. Para Lhomme, el desarrollo de una fórmula no se extiende desde una simplicidad hacia una multiplicidad: desarrollar es simplificar¹. La dinámica propia de la expresión bergsoniana es la formulación, entendiendo por ella la simplificación de una fórmula.

« Le problème de l'écriture est bien plutôt d'user du pouvoir médiateur de l'image pour, rassemblant toutes les idées, grossir la formule en question, jusqu'à ce qu'elle se simplifie. »²

La propuesta de Lhomme, en estos términos, resulta harto abstracta. Por eso la ilustra con el ensayo de Bergson "Le possible et le réel", que comienza así:

"J'aimerais revenir sur un sujet dont j'ai déjà parlé, la création continue d'imprévisible nouveauté qui semble se poursuivre dans l'univers"³.

La yuxtaposición no es aleatoria, cree Lhomme, es lo que permite la elipsis verbal, la presentación de una fórmula como fórmula, y no como proposición: la creación continua de imprevisible novedad. No es esta expresión un concepto, no es una imagen, es una fórmula. Como la "evolución creadora". La evolución no crea, es creadora. Ni siquiera *es* creadora, la evolución creadora. "Démonos el concepto de evolución, dice Lhomme, desarrollémoslo, y obtendremos la creación". Lo mismo ocurre con nuestra fórmula, aunque ahora de la creación partimos. Éste es nuestro concepto vago y general. Preguntemos enseguida: ¿qué crea la creación sino novedad? Si no crease novedad no sería creación. ¿Cómo sería la novedad, luego, sino imprevisible? Si no fuese imprevisible, no sería novedad. Partimos de la creación, y por desarrollo, por simplificación, obtenemos una

¹ *Ibid*, p. 118.

² *Ibid*, p. 119.

³ *PM* 99

fórmula ahora viva, engordada de imágenes, “la creación continua de imprevisible novedad”.

Al plantear el problema, Lhomme preguntaba cómo escribir. Nos esperábamos entonces que la respuesta de Lhomme resolviese el problema del cómo, enfrentase las notas del espacio. Ahora conocemos su respuesta: hay que formular. ¿Qué es formular? Simplificar. La respuesta de Lhomme enfrenta una de las notas del espacio: la discontinuidad, la divisibilidad. El término más adecuado sería aquí la “complejidad”. La formulación pretende simpleza en el lenguaje para lograr expresar la *durée*, o al menos una de sus notas. Antes de proseguir, Lhomme alerta que entre las múltiples entradas que la lectura de Bergson autoriza, ha privilegiado la más característica del estilo de su pensamiento. Por eso se apoyó, para comenzar, en la concepción de la lectura de Bergson.

“Une telle analyse et un tel séquençage du texte butent encore sur une énigme: le texte apparaît discontinu, hétérogène (...), on échoue à rejoindre ce que l’on éprouve pourtant à la lecture, à savoir l’unité secrète du texte... »¹

Un análisis científicista del texto que lo diseccione y lo someta a leyes lo volvería discontinuo y heterogéneo. Lo que hay que demostrar es lo contrario, su unidad secreta. Lhomme lo hace analizando el interior de la fórmula y su exterioridad, su estructura y su recurrencia en el texto.

“Stylistiquement, la nominalisation permet de distribuer symétriquement, autour de la préposition, deux substantifs et deux adjectifs. Ce qui suggère leur équivalence, voire leur réversibilité. »²

La gramática de Bergson, no privilegia los sustantivos en relación a los adjetivos. Ubica a todas las palabras en un pie de igualdad. Tal es la estructura de nuestra fórmula, en donde los términos que la componen son equivalentes y reversibles.

¹ « Formuler l’informulable : analyse d’un paradoxe pragmatique », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, Paris, PUF, 1998, p. 125.

² *Ibid*, p. 126.

“La formule CCIN est une matrice, dont les quatre termes sont de rang équivalent, en droit interchangeables... »¹

« Intercambiables” dice Lhomme esta vez, pero agrega algo más: la fórmula es una matriz. Con esta palabra adelanta ya el punto de vista externo, el análisis de la función de la fórmula en la totalidad del ensayo. La fórmula, susceptible de infinitas variaciones, vuelve, una y otra vez, bajo distintas formas y combinaciones. Lhomme representa esta recurrencia formular con un cuadro en el que releva todas las apariciones de la fórmula en la primera página del texto. La fórmula, simple ella misma, tejería una red subterránea, cohesión profunda del texto y razón de su unidad.

× ¿Cómo expresar la *durée*? Formulando, es la respuesta de Lhomme. No es completa, sino parcial, porque responde tan sólo a una de las dificultades del cómo. ¿Cómo expresar la *durée*? Simplificando. Gracias a una fórmula simple, a su recurrencia, Bergson lograría la unidad de la frase primero, la unidad del texto luego. La fórmula y su recurrencia son la expresión de la indivisibilidad, de la unicidad de la *durée*. Al nivel de la frase, porque los elementos están a un pié de igualdad. A nivel del texto, porque la recurrencia funde la discontinuidad. Pero cuando Lhomme detalla, en el nivel de la frase no dice que los elementos son meramente iguales, sino “reversibles”². Y justo cuando justifica su acercamiento al texto, dice que un acercamiento analítico lo volvería no sólo discontinuo, sino “heterogéneo”³. ¿No son la heterogeneidad y la irreversibilidad dos características de la *durée*? ¿Cómo la creación de novedad podría ser reversible? ¿Cómo podría ser homogénea? Reversible y homogéneo es el espacio. Demasiado concentrado en una de las notas de la *durée*, la continuidad, Lhomme parece descuidar otra, la constitución. No es un objetivo que el texto no sea heterogéneo, sino todo lo contrario. No es un objetivo que la fórmula sea reversible, sino todo lo contrario. El llamado de atención de Jankélévitch y Vieillard-Baron, que alertaban sobre una “misteriosa” alianza, sobre una “paradójica” alianza, cobra todo su sentido ahora. Lhomme parece confundir continuidad con homogeneidad, complejidad con heterogeneidad. La *durée* es simple y heterogénea a la vez, toda continua e innovadora. Creemos que Lhomme ofrece un fantástico análisis de un

¹ *Ibid*, p. 127.

² Ver *supra*, nota 2.

³ Ver *supra*, nota 1.

recurso que permite vencer una de las notas del espacio, pero se descuida ante la otra. Si queremos más tarde apropiarnos de él, deberemos actualizarlo.

B. Giolito: la expresión lingüística de una experiencia extralingüística

También en el título del artículo de Christophe Giolito, el problema ya se encuentra señalado: “L'impossible et le réel: sur la représentation”. La tesis del ensayo de Bergson sostiene que es imposible representar lo real. No obstante, los medios expresivos de ese ensayo no pueden ser sino representativos. Así llega Giolito al problema.

“La thèse principale que se propose en effet d'établir Bergson est l'impossibilité pour toute représentation d'épuiser son objet. Mais, pour autant que le texte dans lequel il s'exprime ne peut utiliser d'autres moyens que représentatifs, nous devons nous demander comment l'image que le penseur se donne de sa propre représentativité peut prétendre à un validité. »¹

¿Por qué la representación no puede agotar lo real? Responde Giolito que porque toda representación captura lo fijo y estable de la realidad, produciendo una artificial solidificación del movimiento². Con esta respuesta, deja claro, desde la construcción del problema, que lo que hay que resolver es una de las notas del espacio: la simultaneidad, la inmovilidad. Así como L'homme se concentraba específicamente en la discontinuidad, pareciera que Giolito va a concentrarse en la inmovilidad. No obstante, cuando ilustra el problema, cambia de rumbo. Bergson comienza el ensayo, que fue conferencia, intentando transmitir a la audiencia que por más que se haya imaginado cómo iba a ser la escena de la misma conferencia, lo real desborda la representación previa. No esta vez por contar con mayor movimiento, sino por ser más novedosa, sorpresiva. La representación, dice ahora Giolito, no puede con el carácter “inagotable, cambiante y creador de toda realidad”, no puede con su “imprevisibilidad”³. Si el problema, en términos abstractos, se contrae

¹ « L'impossible et le réel : sur la représentation », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, París, PUF, 1998, p. 139.

² *Ibid*, 141.

³ *Ibid*, 143.

entorno a la inmovilidad, su ilustración, concreta, se desarrolla entorno a la homogeneidad. Tras haber presentado el problema, esperamos que Giolito se ocupe de resolver dos de las dificultades del cómo: ¿cómo insertar sucesión y constitución en el texto?

Frente a dos preguntas, se vislumbran dos respuestas.

« Si toute expression est spatialisation, un discours de vérité se trouve réduit à lutter (...) avec les défauts de notre intellection fondée sur le langage »¹.

Frente a la espacialización operada por la expresión, la respuesta dice: luchar contra el lenguaje. Y la lucha cuenta con tres armas: la evocación de las insuficiencias del lenguaje, el ritmo y las comparaciones sorprendentes. Ejemplo de lo primero es cuando Bergson, talvez cansado de buscar sinónimos, dice de la creación íntima que se despliega en el alma, “llámenla como quieran”. Respecto de lo segundo dice Giolito que las frases se desarrollan según largos períodos, encadenando sus segmentos, logrando una continuidad de expansión que exprese el flujo de nuestra interioridad. Y las comparaciones sorprendentes, por su imprevisibilidad, conseguirían dar cuenta de la creatividad de la *durée*.

La segunda respuesta dice así:

« Il n'y a de représentation correcte que celle à laquelle nous participons (...), nous ne sommes dans la vérité qu'à condition d'être sur scène... »²

La única representación correcta es aquella a la que asistimos, la que se produce también en nosotros, la que interiorizamos completamente. La segunda respuesta consiste en una invitación a hacer la experiencia. La respaldan todos los recursos empleados para abolir la distancia entre autor y lector, para lograr su mutua identificación: empleo de la primera persona del plural, un cierto uso inclusivo de la primera del singular, diálogos, alegación de procedimientos de participación, etc. Corresponde a todos aquellos pasajes en los que Bergson, casi rendido, alegando las insuficiencias del lenguaje, se resigna a invitar

¹ *Ibid*, 147.

² *Ibid*, 148.

al lector a observar dentro de su conciencia. La invitación intenta transmitir la interioridad de la *durée*. Sugiere que sus notas no podrán ser encontradas en el espacio, allí afuera, sino en la intimidad de la conciencia.

La solución de Giolito cuenta con dos respuestas entonces: luchar contra el lenguaje e invitar a hacer una experiencia no lingüística. Para lograr lo primero se proponen tres recursos, el meta discurso, el ritmo y la comparación sorprendente. Para lo segundo, algunos otros como un cierto empleo de los pronombres personales o el diálogo. Ahora bien, si recordamos las dificultades que el problema parecía enfrentar, ¿Giolito lo resuelve? El problema se construía entorno a la movilidad y la heterogeneidad, entorno a la sucesión y la constitución. Es claro que contra lo primero se enfrenta el ritmo, y contra lo segundo, las comparaciones sorprendentes. ¿Pero qué hay de los otros recursos? La invitación a hacer la experiencia demuestra que la *durée* es interna. La interioridad, no obstante, no es una nota de la *durée*, sino la *durée* misma. Como lo es la cualidad, la intensidad o el espíritu. La interioridad misma es luego sucesiva, creadora y continua. Por lo tanto, todo lo que la invitación a hacer la experiencia parece señalar es que hay que interiorizar la *durée*, desespacializarla. Y esto ya lo sabíamos desde la construcción del problema. Algo similar ocurre con las evocaciones a las insuficiencias del lenguaje. Que el lenguaje es insuficiente, ya lo sabemos. Es parte del problema, no de la solución. Lo que preguntamos, lo que Giolito pregunta, es cómo superar ese problema. La invitación a hacer la experiencia o las evocaciones a las insuficiencias del lenguaje no son recursos para superar un obstáculo, sino la marca textual del mismo. Su propuesta, casi tautológica.

Desde este punto de vista, solamente el ritmo y las comparaciones sorprendentes parecen ser un verdadero aporte para la solución. El ritmo es el encargado de animar el texto, de moverlo, de hacerlo moverse; las comparaciones son responsables de su creatividad, de su novedad, de un cierto efecto de sorpresa. Lo que preguntamos ahora, siempre exigentes, es ¿cómo el ritmo inserta movimiento? ¿Por qué? ¿Acaso constituye una manifestación inmediata de movimiento? Por otro lado, ¿qué es una comparación sorprendente? Giolito ofrece dos criterios de sorpresividad: banalidad y extrañeza. Preguntemos otra vez entonces: ¿Qué es familiar o extraño? Nos resulta imposible comprender cómo catalogar una comparación de sorprendente u original. Sorprendente podría ser el término comparante, y sólo relativamente al contexto de lo comparado, pero

no la comparación misma. En síntesis, la propuesta de Giolito, como las anteriores, nos deja con nuevos recursos: el ritmo y la comparación. Nuestro deber será no tanto actualizarlos, sino completarlos, detallarlos, precisarlos.

C. Worms y la estructura

Cuando nosotros mismos presentamos el problema en la introducción, nos ayudamos de un artículo de Worms: “*Les deux écritures de Henri Bergson*”. Preguntábamos, citándolo: “à quoi bon dénoncer le langage à la longueur des pages?”¹ Su formulación, no obstante, es mucho más precisa:

“...ils ne s’opposent pas seulement, en effet, (durée et langage) comme une succession continuelle à une représentation simultanée, mais aussi et surtout comme une conservation indivisible, par interpénétration, de ‘moments’ qui passent les uns dans les autres, à une juxtaposition d’éléments séparés et toujours divisibles en parties plus petites.”²

Dos oposiciones entre lenguaje y *durée*. El lenguaje es simultáneo, la *durée* es sucesiva. El lenguaje es una yuxtaposición de elementos separados e infinitamente divisibles, la *durée* es una conservación indivisible cuyos momentos se interpenetran. El texto se divide en capítulos; los capítulos se dividen en párrafos, los párrafos se dividen en frases y las frases en palabras y las palabras en sílabas... La *durée* no se divide. El lenguaje representa simultaneidades inmóviles, representa. La *durée* avanza sucesivamente, sucede. En la posición del problema, Worms es bastante coherente con el sentido fundamental que le otorga a la *durée* en su *Vocabulaire*. Allí, aparecieron las tres notas: constitución, sucesión y continuidad. Aquí, Worms enfrenta a dos de ellas: sucesión y continuidad.

Se logra insertar sucesión y continuidad en el lenguaje gracias a un “trabajo sobre la expresión”, gracias a un “trabajo de composición”³. Hay que hacer decir al lenguaje lo que se quiere que diga. Este trabajo de composición es el que da origen a los libros. En el libro

¹ « Les deux écritures d’Henri Bergson », en *Cahiers de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet*, n°2, 1998, p. 143.

² *Ibid*, 145.

³ *Ibid*, 143.

se vence a dos de los aliados del espacio gracias a un trabajo sobre la expresión. ¿En qué consiste?

“On trouvera donc trois principes à l’oeuvre dans chacun des livres écrits par Bergson. Tout d’abord, une idée originelle qui ne sera pas exprimée à chaque fois qu’en leur centre. Mais ce qui définit le livre comme tel, c’est surtout sa structure d’ensemble, son ‘plan’ spatial ou sa ‘table’ si l’on veut, c’est-à-dire aussi l’ensemble des relations internes et temporelles qui unissent ses différentes parties. Enfin, il y a les thèses, les formules diverses, atteintes par l’écrivain au fur et à mesure de son travail d’écriture... »¹

Son tres lo principios: idea, plan y tesis. El trabajo comienza con una idea original que precede a la expresión o a la escritura. Pero esa idea, si bien precede a la escritura y si bien se opone al lenguaje por ser simple y sucesiva, no es “íntima” o “inefable”. El lenguaje puede expresarla a condición de someterse a un trabajo. Aquí comienza el segundo paso. Consiste en insertar las palabras en unidades de sentido más amplias, la frase, luego el párrafo, el capítulo, y finalmente el libro. Esto es el plan: una unidad de sentido capaz de expresar el pensamiento global e indivisible, la idea original y originaria. El último paso son las tesis, algo así como un beneficio adicional, fórmulas felices sobre las que cae el escritor, frases que expresan particularmente bien un momento de la idea. La solución de Worms consiste en un trabajo de composición que depende de tres principios: la idea, el plan y las tesis.

La composición del plan parece invertir la operación que divide al lenguaje en unidades cada vez más pequeñas, cohesionando las unidades más pequeñas en unidades cada vez más amplias. Del libro a la letra se divide; de la letra al libro se cohesionan. Gracias a la conformación de un plan, a un trabajo de composición, se logra la unidad, la continuidad, se vence la divisibilidad. Ahora bien, la inserción de una palabra en una unidad más amplia, la frase, no demanda ningún esfuerzo, en eso mismo consiste hablar. Para lograr la unidad de la *durée*, para lograr su transmisión, bastaría con hablar. El problema no lo tendría el lenguaje, sino la letra suelta, que finalmente, es casi una abstracción, rara vez la encontramos en la práctica. No obstante, lo sabemos, con hablar no

¹ *Ibid*, 147.

basta. La ciencia habla, el sentido común habla, la vida cotidiana habla, y ninguno de ellos expresa la *durée*, sino todo lo contrario, la solidifican en un tiempo homogéneo. Deducimos que la construcción de un plan es algo más que insertar palabras en frases y frases en párrafos; deducimos que, a la inversa, para hablar no siempre hay que construir un plan; y finalmente, que los libros hablan una lengua especial, la lengua de la *durée*. Es necesario explicitar qué es un plan, en otras palabras, cuál es la estructura de los libros de Bergson, para comprender en qué supera su palabra a la palabra de la ciencia o el sentido común, para comprender exactamente qué es lo que logra. Sólo una tal explicitación puede demostrar cómo un esfuerzo de composición consigue expresar la *durée*.

Dos eran los desafíos de Worms, enfrenta sólo uno. No queda del todo claro cómo ha de expresarse la sucesión. La continuidad, gracias a un plan, gracias a la estructura. Este es el legado de Worms que más tarde deberemos repensar. Pero no se limita a esto. Si hasta aquí nos enfocamos en lo que de compositivo tiene el trabajo, no demos ignorar lo que de trabajoso tiene la composición. El aporte de Worms es invaluable en tanto esclarece una relación con el lenguaje que hasta ahora fue aludida siempre en términos metafóricos. Para expresar la *durée*, el estilo debe hacer “acrobacias” con el lenguaje, decía Jankélévitch. Contra el lenguaje hay que “luchar”, decía Giolito. En su momento, nosotros proseguimos la metáfora y llamamos “armas” a los recursos. Sólo ahora las armas devienen recursos, y los recursos pueden llevar su nombre. Porque sólo ahora comprendemos que la acrobacia, la guerra, en términos estrictamente filosóficos, consiste en un trabajo. El lenguaje es ahora susceptible de un trabajo, susceptible de variaciones. Ritmo, metáforas, comparaciones serán luego esas variaciones. Presuponen antes que el lenguaje sea cosa maleable, materia moldeable, casi no cosa, casi no materia.

D. Scarpelli: amoldar las palabras a las cosas

De la nota que Worms deja de lado, la constitución, se ocupa Paola Scarpelli.

“Le langage, dont le but est de mettre en circulation une pensée, est de sa nature voué à la possibilité d'utiliser et d'étaler des formules qui normalisent ce qu'il y a de vital dans cette pensée. »¹

Vehículo del pensamiento, el lenguaje normaliza lo que la intuición tiene de vital, de creador. La solución de Scarpelli no es muy distinta a la de Worms, aunque mucho más incompleta:

“L'alternative bergsonienne à la nature statique du langage est à chercher dans un usage différent du langage lui-même : ce n'est pas la réalité qui doit se déformer pour rentrer dans des catégories, mais la parole qui doit se former à partir de la réalité saisie par l'intuition. »²

La posibilidad de una expresión adecuada yace en cierto uso del lenguaje. Si el lenguaje, en principio normaliza la originalidad de la intuición, es posible un trabajo sobre él, un cierto uso del lenguaje que permita preservar la singularidad del pensamiento. Scarpelli no se explaya mucho más, y este pretendido uso del lenguaje queda relativamente nublado por un misterio. Pero no menospreciemos las discretas indicaciones de Scarpelli: no hay que deformar la realidad para hacerla entrar en las categorías, sino formar las palabras a partir de la realidad captada por la intuición. Dos usos del lenguaje, dos maneras de usarlo. El mal uso, un uso violento: hacer encajar la realidad en la palabra. El buen uso, un uso cuidadoso y atento: ajustar la palabra como si fuese la natural vestimenta de lo real. Encontramos en esta indicación, de manera extremadamente latente, sigilosa, una primera consideración respecto al por qué. El buen uso del lenguaje no indica cómo expresar la *durée*, sino, por primera vez en nuestra excursión por las soluciones ajenas, por qué lo

¹ « Intuition et langage chez Henri Bergson », en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 67.

² *Ibid*, p. 68.

lograría. Sin mayores explicaciones, sin detalles, sin motivos ni razones, sabemos no obstante que la palabra debe adecuarse a lo real y no lo real a la palabra. La propuesta de Scarpelli es una primera voz de aliento a pensar en el por qué. Habría una forma adecuada de representar lo real, tal vez incluso de presentarlo, quién sabe, sin salir del lenguaje. Habría una forma de calcar lo real, de limpiar el espejo. Las últimas tres soluciones que presentaremos son aquellas que se han pronunciado sobre el problema del por qué.

III. Las soluciones al problema del por qué

A. Stancati y la polisemia

“Le langage est, sans aucun doute, la façon la plus générale de s’approcher de la réalité. (...) Cependant, grâce au langage, à la science, à la société, nous pouvons maîtriser la réalité mais nous nous éloignons d’une vision véritablement philosophique, c’est-à-dire métaphysique. (...) Il faut donc donner à la philosophie des instruments différents de ceux du sens commun et de la science, qui ont une certaine élasticité et ‘un certain flou’...»¹

Para que la palabra recubra lo real como si fuese su natural vestimenta, debe ser elástica, dice Claudia Stancati. La palabra elástica es la palabra polisémica. El uso del lenguaje por parte del intelecto aspira a la univocidad. La palabra se vuelve término, término científico. La filosofía, al contrario, debe usar al lenguaje de manera a que exprese lo uno y lo otro, lo uno ya siendo lo otro que nunca dejó de ser lo uno. La polisemia permite a nivel lingüístico la interpenetrabilidad de lo diferente que se sucede en la *durée*.

“La polysémie radicale des mots de la philosophie par rapport aux termes de la science n’est pas une marque d’imprécision et de leur indétermination, mais plutôt de leur complexité au niveau ontologique et de leur créativité au niveau épistémologique. »²

¹ « Bergson et le langage de la philosophie : comment doivent parler les philosophes », en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 72-74.

² *Ibid*, p. 77.

La palabra filosófica se opone al término científico en tanto el segundo es unívoco, y la primera, polisémica. Stancati alerta: la polisemia no implica una pérdida de precisión y de determinación, de rigurosidad o de exactitud, sino una ganancia en complejidad o creatividad. La polisemia es la posibilidad de significar la complejidad o creatividad de la *durée* sin peligro de vaguedad o indeterminación. Contra la forma convencional de significar, que divide lo homogéneo, la polisemia sería una manera de significar lo heterogéneo y lo continuo. ¿Por qué el lenguaje logra expresar la *durée*? Porque encierra múltiples posibilidades de significación: si la convencional divide lo mismo, la polisémica fusiona lo distinto. Dos usos del lenguaje, finalmente, el convencional y el polisémico. El de la ciencia y el de la filosofía.

Ahora bien, Stancati no dice ~~no~~ “distinto” ni “heterogéneo”, dice “complejo”. La comprendemos, pero la diferencia no es menor. Porque la *durée* no es compleja sino simple, no es divisible sino continua. Y si la polisemia debe dar cuenta de esta continuidad, no puede ser una marca de su complejidad ontológica, todo lo contrario, debe ser una marca de su simplicidad ontológica. Stancati confunde heterogeneidad y complejidad, simplicidad y homogeneidad. Otra vez la paradójica alianza sobre la que alertan Vieillard-Baron y Jankélévitch. La palabra filosófica tiene distintos significados. Pero esos significados, distintos, deben ser parte de una unidad simple. Sus límites deben esfumarse como colores, mezclarse como olores, fundirse gradualmente como las notas de una melodía, si lo que quiere es expresar la *durée* y no un tiempo homogéneo más espacio que tiempo.

Stancati sacude uno de los pilares de la crítica al lenguaje. Con la polisemia aparece un primer modo adecuado de representar, de significar. De aquí, el valor de su aporte. No se limita a eso, sin embargo. La polisemia no sólo se revela como una nueva forma de significar, sino también como un recurso posible para expresar la heterogeneidad. En este sentido, la respuesta al por qué supone al mismo tiempo una victoria frente a una de las dificultades del cómo. Pero en este sentido, el recurso deberá ser actualizado, como el de Lhomme, para que pueda expresar la heterogeneidad sin dividirla, continua, como lo es en la *durée*.

B. Soulez y el ritmo

Para Stancati, la polisemia es una nueva forma de significar. Para Soulez, el ritmo lo es. El recurso ya fue trabajo por Giolito para enfrentar una de las notas del espacio, la inmovilidad, la simultaneidad. Digamos que Soulez repiensa el recurso de Giolito desde la perspectiva de Stancati.

Comienza su artículo de manera muy seductora, contando como Bergson, para ciertas clases de 1910-1911 que comparaban los sistemas de Descartes y Spinoza, empezó por marcar el ritmo del *Discurso del método* y por anotar, en la tercera parte: “la frase inicial de Spinoza (en el *Tratado sobre la reforma del entendimiento*) está construida de la misma manera”¹. El dato, si no fuese la introducción a la hipótesis de Soulez, sería anecdótico. Como Lhomme, Soulez parte de la concepción de Bergson sobre la lectura, pero afirma luego:

« Si Bergson (...) pense à une sorte de communication directe de la pensée, ce n'est pas à la télépathie qu'il songe ici, du moins. C'est au corps. Si la pensée peut sembler (il ne faut pas oublier ici le terme « semble ») se communiquer directement, c'est parce qu'elle est corps. (...) La théorie du rythme est liée à celle de schème moteur et à la théorie des mouvements naissants. La mimique n'est pas toute la pensée, mais la pensée en tant que corps est aussi mimique. C'est parce que la pensée pour Bergson est chorégraphique comme le remarque d'ailleurs Meschonnic, qu'on ne peut tenter à Bergson le procès d'angélisme. Il n'y a pas de communication directe de la pensée d'un esprit à autre. Il y a d'abord transmission d'un rythme. »²

El ritmo es la esperanza del pensamiento. Gracias al ritmo una transmisión de la intuición es posible. Y a tal punto que Soulez distingue esta transmisión de la telepatía. ¿Por qué el ritmo? ¿Qué es el ritmo? Con el ritmo, dice Soulez, Bergson logra unir dos cosas que en general se presentan por separado: precisión en el signo e indeterminación en la significación.

¹ “Bergson : une prosodie de la philosophie ? », en *Le langage comme défi*, St. Denis; PUV, 1991, p.247-8.

² *Ibid*, p. 252-253.

“Le modèle de l’écriture musicale permet a Bergson d’associer deux choses que d’ordinaire semblent s’exclure: la précision du signe et l’indétermination de la signification.”¹

A diferencia de Giolito, y a semejanza de Stancati, Soulez no interpreta el ritmo como un instrumento capaz de vencer al cómo, sino como una forma de significar tal que permite superar el por qué. ¿Por qué Bergson logra una transmisión de la intuición? Porque el ritmo le permite significar de manera precisa e indeterminada a la vez. El signo convencional determina, es decir, limita, divide y distingue. Ritmado será capaz de fundir sin confundir. El ritmo de la frase parece ser la transmisión de la continua heterogeneidad de la *durée*. Así que de todos modos, como la polisemia, al mismo tiempo que enfrenta al por qué, se pronuncia contra el cómo. Intentando una nueva forma de significar, el ritmo significa la simpleza de la creatividad. La diferencia de perspectivas distancia nuevamente a Soulez de Giolito. El segundo interpreta al ritmo como un recurso para expresar la movilidad, el primero lo interpreta como un recurso para expresar la heterogeneidad, probablemente aliada con la continuidad. Pero más allá de las diferencias, el ritmo, como la metáfora, comienza a ser punto de encuentro de distintos comentaristas, comienza a ganar fama. Debemos estar atentos a él. Un solo y mismo recurso se ha propuesto como solución distintas dificultades.

El aporte de Soulez, desde el punto de vista del contenido, consiste entonces en una nueva lectura del ritmo. Pero, como el de Worms, creemos que su artículo también puede aprovecharse metodológicamente. Soulez, como Lhomme, parte de la concepción de Bergson de la lectura. Allí es donde aparece el ritmo. Pero a diferencia de Lhomme, se despega de la concepción de la lectura en dirección de la metafísica de Bergson. Y el gesto nos resulta interesante, porque creemos que aquella confusión en la que cae Lhomme, entre simpleza y homogeneidad, puede tener sus raíces en dicha concepción. Dice Bergson allí:

“Avant l’intellection proprement dite, il y a la perception de la structure et du mouvement; il y a, dans la page qu’on lit, la structure et le rythme.”¹

¹ *Ibid*, p. 251.

Bergson es claro: lo que permite expresar el ritmo es el movimiento. La concepción de la lectura focaliza sobre una de las notas de la *durée*, sobre una en particular, el movimiento. Ahora bien, ¿por qué es necesario expresar el movimiento? Porque lo que se quiere expresar es la *durée* o fenómenos que duran. Se mueven, es cierto, pero porque duran. El movimiento es una nota de la *durée*, no la *durée* misma, que posee otras dos: la constitución y la continuidad. Como el ritmo es una nota de la *durée*, la concepción de la lectura de Bergson se apoya en su metafísica, y la precisa en una cierta dirección. El riesgo de partir de la concepción de la lectura consiste en lanzarse a explorar una sola dirección sin percibir las demás. Quien pretenda a la exhaustividad, creemos, debe comenzar desde la metafísica. Y este es el movimiento que realiza Soulez. Como Lhomme, parte desde la lectura. Pero luego, al analizar el ritmo, cambia el rumbo con consideraciones metafísicas. Ahora bien, si el gesto metodológico es adecuado, su resultado no lo es. Porque cuando Soulez cambia de rumbo, en vez de encontrarse con la *durée*, con el espíritu, se encuentra con el cuerpo. Recordemos la frase:

« Si Bergson (...) pense à une sorte de communication directe de la pensée, ce n'est pas à la télépathie qu'il songe ici, du moins. C'est au corps. Si la pensée peut sembler (il ne faut pas oublier ici le terme « semble ») se communiquer directement, c'est parce qu'elle est corps. »

Si el pensamiento se comunica gracias al ritmo, dice Soulez, es porque es cuerpo. Para el dualismo de Bergson esto no puede ser sino un escándalo. La expresión debe espiritualizar el lenguaje, desespacializarlo justamente, animarlo. Por eso se pretende lo que Soulez mismo señala, la indeterminación en la significación. Pero reiteramos, si no llegamos a buen puerto, creemos que Soulez ha tomado el buen rumbo, y más importante, que ha corregido el erróneo: partir de una teoría de la lectura. Como Worms, nos deja con un arma para enfrentar el cómo, el ritmo, y con un sabio consejo metodológico, a saber, partir desde la metafísica. A ello le suma una nueva lectura del ritmo, una lectura semántica, una interrogación por el por qué.

C. Gambarara y la enunciación

Esto y mucho más integra la propuesta de Gambarara. La tuvimos hasta el final por ser la más completa, por condensar, de cierta manera, lo dicho hasta aquí. Para plantear el problema, Gambarara parafrasea a Lhomme:

“En réduisant ainsi le langage à une énonciation éphémère, d’un côté on arrive à l’ineffable (...) et le problème est alors comment formuler l’informulable »¹

Pero dos páginas más adelante presenta un planteo propio:

“Peut-on penser et exprimer des choses soustraites à la socialisation et à la catégorisation linguistiques? »

Con esta segunda formulación, Gambarara se arrima al problema del por qué. El desafío, en esta pregunta, es la categorización lingüística de origen social; el anhelo, encontrar otro tipo de categorización, o una expresión no categorizante.

La solución presenta dos grandes momentos, el rechazo del primero lleva a la formulación del segundo. Cuando Borges encuentra el Aleph, escribe:

« Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. »²

Bergson también vio el Aleph, pero resultó ser sucesivo. Y no supo cómo expresarlo, pues para él, el lenguaje era simultáneo. Por eso, Gambarara encuentra la respuesta en la sucesión del discurso.

¹ « Henri Bergson : une philosophie de la signification », en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 303.

² *Obras completas*, t. I, Buenos Aires, Emecé, 1998, p. 625.

« Il fallait s'attendre que l'affranchissement effectué par Bergson du temps concret, de la 'durée', par rapport au temps mesurable et l'espace, soit en rapport immédiat avec sa vision du langage. »¹

Así como hay que liberar a la *durée* de una visión espacializante, hay que liberar al lenguaje. Gambarara parte del lugar correcto, traza un paralelismo entre la metafísica y la concepción del lenguaje. Si el tiempo debe ser sucesivo, el lenguaje debe serlo.

« A la langue comme synchronie, c'est-à-dire intemporelle, s'oppose le déroulement du discours, de l'énonciation. Bergson insiste sur le temps irréductible de l'événement de l'énonciation, seul moment où le langage soit efficace. »²

A nivel lingüístico, halla la sucesión en el discurso, en la enunciación. Sincrónica es la lengua. El discurso es diacrónico. A la intemporalidad, a la simultaneidad de la lengua, se opone la duración del discurso. Es posible enunciar la *durée*, hay que enunciarla. Es posible, basta con discurrir. Para respaldar su propuesta, Gambarara cita *Matière et mémoire*:

« La langue est essentiellement discontinue, puisqu'elle procède par mots juxtaposées, la parole ne fait que jalonner de loin en loin les principales étapes du mouvement de pensée. »³

La lengua, discontinua, yace inmóvil. La palabra, en cambio, en cambio. Cambia, escalona el movimiento de la intuición. El primer momento de la solución de Gambarara resalta la palabra, el enunciar, el discurrir. Pero reduciendo el lenguaje a una enunciación efímera, dice, llegamos a lo inefable, y así el problema consiste en cómo formular lo informulable⁴. Lo efímero de la enunciación nos despide hacia lo inefable. Al acto de la enunciación siempre ya ha pasado. Lo que se pretende enunciar se escapa una y otra vez en una fuga

¹ « Henri Bergson : une philosophie de la signification », en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 302.

² *Ibid*, p. 303.

³ *MM*, p. 269.

⁴ *Ibid*, p. 303.

evanescente. Es entonces cuándo Gambarara renueva el problema y pregunta si es posible evitar la categorización lingüística. Responde:

“Oui, mais seulement parce que le cadre du langage peut être assoupli, et on peut tout traduire »¹

Se trata de aligerar el marco del lenguaje, de alivianarlo, volatilizarlo. ¿Cómo? Gracias a una comunicación artística, a un estilo. Gracias a elementos que ya aparecieron: la elección de un registro no técnico, literario, casi poético, comparaciones, metáforas, neologismos no técnicos. “Como olas marinas sobre la playa, dice Gambarara, en los textos de Bergson rueda la onda del lenguaje que se rehace incesantemente a sí mismo”².

La solución de Gambarara se presenta en dos tiempos entonces. En primer lugar postula a la enunciación. Tras constatar que lo efímero de ésta conduce a lo inefable, el candidato deviene un estilo poético.

Frente a lo primero, nos gustaría preguntar, antes que nada, por qué se rechaza. ¿Por qué se rechaza la enunciación como solución? Efímera es justamente lo que debe ser, pues la *durée* lo es. Todo el problema sería lo contrario, que la enunciación no desaparezca, que permanezca, rígida, como un lugar del espacio. Fugarse, transcurrir, debe ser justamente su vocación. No es lo efímero de la palabra lo que vuelva a la *durée* inefable, sino todo lo contrario, lo estable, lo inmóvil, lo sincrónico, Gambarara mismo lo dice.

De todas formas, si no comprendemos por qué Gambarara rechaza esta solución, sí creemos que hay que descartarla. No contestamos su gesto, sino sus motivos, tenemos otros motivos para el mismo gesto. Son similares a los que orquestaron la evaluación de la propuesta de Worms. Si la enunciación fuese la solución, bastaría con hablar. Y como dijimos antes, el problema es justamente que no basta. En otras palabras, la sucesión del discurso no alcanza. De la misma manera que la inserción de la palabra en una unidad más amplia no alcanzaba. Si antes concluíamos que en todo caso habría que explicitar cuál es la estructura del libro que permita la expresión de la *durée*, ahora concluimos que es necesario explicitar cómo enunciar, qué decir, cómo discurrir, pues el mero gesto no es suficiente.

¹ *Ibid*, p. 305.

² *Ibid*, p. 306.

La segunda solución de Gambarara postula, como Jankélévitch, al estilo. Y como Le Roy y Vieillard-Baron, detalla que se trata de un estilo metafórico. Pero a la metáfora, agrega las comparaciones, recurso que ya había mencionado Giolito, y neologismos. Pero como era el caso para todos ellos, todavía no sabemos precisamente qué logran estos recursos, cómo o por qué. Debemos completarlos, precisarlos, desarrollarlos.

Las críticas a Gambarara son muchas, pero porque muchos son sus aportes. Desde un punto de vista metodológico, confirma lo que descubrimos con Soulez: hay que partir de la metafísica misma de Bergson, de su método mismo. Desde el punto de vista de los contenidos, la riqueza de su solución es única. No sólo porque enumera varios recursos orientados a superar las dificultades del cómo, sino porque además, con el discurso, toma partido en relación al por qué. “No es el lenguaje, lo que carga con las notas del espacio, parece decir Gambarara, sino la lengua. El lenguaje desborda a la lengua y sus posibilidades. El lenguaje es complejo, implica también el discurso y la sucesión.” Esta indicación va a orientar definitivamente nuestra indagación porque demanda preguntarse ya no tanto qué entendía Bergson por lenguaje, sino que no entendía. Demanda explicitar lo que Bergson no explicitó, ser más bergsoniano que Bergson, como se suele decir, elucidar lo que sabía del lenguaje sin saber. Finalmente, Gambarara realiza un paso más en el camino que abrió Worms. Solíamos pensar al lenguaje como lucha o acrobacia. Worms dijo trabajo. Ese trabajo, sabemos ahora, es artístico, o mejor, literario, hasta poético.

Hemos terminado de presentar las distintas soluciones a nuestro problema. Antes de de extraer algunas conclusiones generales, vamos a presentar y evaluar una última, que no pertenece a nadie pero sugieren muchos: la oralidad.

IV. La oralidad

Afirma Jankélévitch:

“Remarquons, d’ailleurs, que les lettres et les syllabes n’ont de réalité que *graphique* ; oralement, c’est-à-dire dans la vie du langage, il n’y a pas de lettres, pas de syllabes, mais des relations, des mouvements intellectuels qui travaillent à s’exprimer... »¹

¹ Henri Bergson, París, PUF, 1999, p. 18.

En el lenguaje oral no hay divisiones, letras dentro de sílabas, sino relaciones y movimiento. No hay espacio, sino *durée*, escribe Jankélévitch. Frédéric Cossutta cree que el texto no revela su sentido hasta no se restituya su oralidad con una dicción oratoria¹. Y Dominique Maingueneau, escribe que, como Nietzsche, Bergson posee un “estilo hablado”:

« En fait, l'énonciation bergsonienne ne relève pas de l'oral mais de ce que nous préférons appeler le *style parlé* »² (38).

Repetimos, ninguno de estos autores hace de la oralidad una solución del problema, pero visto que tantos la apuntalan, nosotros nos podemos preguntar si podría constituir una. Proviene ella también, como el ritmo, de la concepción de la lectura de Bergson. Cuando en la segunda parte de la “Introduction à la métaphysique” Bergson abre un largo paréntesis sobre la enseñanza literaria, sostiene que es una lectura oral lo que permite al alumno adueñarse del pensamiento subyace al texto:

“L'enfant devra d'abord la réinventer (l'oeuvre d'un grand écrivain), ou, en d'autres termes, s'appropriier jusqu'à un certain point l'inspiration de l'auteur. Comment le fera-t-il, sinon en lui emboîtant le pas, en adoptant ses gestes, son attitude, sa démarche? Bine lire à haute voix est cela même³ »

Preguntamos nosotros: ¿por qué el discurso oral sería más espiritual que el escrito? ¿Por qué sería menos espacial? Privilegiar la enunciación oral supone que la palabra oral, por el mero hecho de ser oral, es más heterogénea, más continua, más dinámica que la palabra escrita. Hasta ahora, todos los recursos que encontramos, todas las soluciones propuestas, son igualmente aplicables a un registro como al otro. ¿Acaso no posee un ritmo, por ejemplo, la palabra escrita? Sea cual sea la espacialidad que arrastra palabra escrita, la oral la arrastra también. “La palabra escrita sola tiene una realidad *gráfica*” dice

¹ « L'œuvre philosophique de Bergson : une 'création continue d'imprévisible nouveauté' ? », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, Paris, PUF, 1998, p. 91.

² « 'Le possible et le réel' : quel genre de texte ? », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, Paris, PUF, 1998, p. 38.

³ PM 94.

Jankélévitch. La palabra oral tiene una realidad sonora. Y no por ser sonora es menos material.

* * *

Llegamos ahora sí al final de nuestra segunda parte. Partimos de un problema minuciosamente construido. En nuestra primera parte, las preguntas iniciales de la introducción se inflaron de densidad. La pregunta por cómo logra el lenguaje expresar la *durée* devino un triple obstáculo, el obstáculo de la homogeneidad, de la inmovilidad y de la divisibilidad. La pregunta sobre por qué el lenguaje logra expresar la *durée* devino un doble obstáculo, el de la significatividad y el de la convencionalidad. Los cinco, sirvieron como criterios para evaluar las soluciones. Cada una de ellas, hemos mostrado, se ocupa de alguna o algunas dificultades, ninguna del problema en su totalidad. No obstante, nos colmaron de herramientas y advertencias para lo que sigue. Hemos recolectado un importante número de recursos que sirven para espiritualizar el lenguaje: metáforas, comparaciones, ritmo, estructura, polisemia... Hemos aprendido, luego, que la convencional significatividad del lenguaje no es una fatalidad. Por un lado, porque algunos de los recursos ya mencionados, como el ritmo y la polisemia, constituyen al mismo tiempo una nueva forma de significar. Pero por otro lado, más importante, porque el lenguaje parece ser algo más complejo de lo que creímos en la primera parte. En efecto, ya hacia al final nos vimos obligados a distinguir la lengua del discurso en el seno del lenguaje. Solo la primera parece cargar con las notas del espacio, solo ella parece ser la que significa de manera convencional. A nivel metodológico, no salimos menos beneficiados. Descubrimos, entre las estrategias de los distintos comentaristas, cuáles son las que conducen a mejor puerto. Sospechamos de la concepción de la lectura de Bergson por privilegiar tan solo una de las notas de la *durée*, y apostamos a que una aplicación estricta de su propio método y su propia metafísica consiga resolver exhaustivamente el problema. Finalmente, un concepto vago, el de estilo, se fue precisando poco a poco hasta transformarse en trabajo poético. Esperamos reencontrar todos estos elementos en nuestra tercera parte, al arriesgar una solución propia. Pero esperamos encontrarlos metódicamente, de manera ordenada, y así poder ajustarlos, actualizarlos, precisarlos.

TERCERA PARTE

**NUESTRA SOLUCIÓN:
UNA PALABRA POÉTICA**

Antes de emprender nuestra aventura, deseamos invocar un espíritu, el espíritu de los discípulos de Bergson, de los discípulos de los discípulos. Todos ellos coinciden en leer a Bergson bergsonianamente. En su *Bergson*, Le Roy aplica a Bergson el método que él mismo preconiza¹. “Es bergsoniano mirar en la dirección que Bergson nos muestra”, dice luego Michel Barlow citando a Jankélévitch². Y Jankélévitch abre su comentario así:

“Le bergsonisme est une de ces rares philosophies dans lesquelles la théorie de la recherche se confond avec la recherche elle-même, excluant cet espèce de dédoublement réflexif qui engendre les gnoséologies, les propédeutiques et les méthodes. »³

La obra de Bergson cuenta como un propio aparato hermenéutico, la obra se funde con su método. Que este espíritu nos guíe entonces: leamos a Bergson bergsonianamente.

I. El método de Bergson

¿Cuál es el método de Bergson? Es lo primero que debemos comprender para iniciar nuestra empresa. Afirma Deleuze:

« *L'intuition n'est pas un sentiment ni une inspiration, une sympathie confuse, mais une méthode élaborée, et même une des méthodes les plus élaborées de la philosophie* »⁴

El método de Bergson es uno de los más elaborados de la filosofía. Uno de los más. Sabemos por qué Deleuze no dice “el más”, sabemos en quien está pensando: en Descartes. Por eso va a presentar el método de Bergson de manera reglamentada, en tres o cinco reglas.

¿Cuál es la primera regla del método de Bergson? Así la enuncia Deleuze:

¹ *Bergson*, Editorial Labor, Barcelona - Buenos Aires, 1932, p. 8.

² *El pensamiento de Bergson*, México, Fondo de cultura económica, 1968, p. 11.

³ *Henri Bergson*, París, PUF, 1999, p. 5.

⁴ *Le bergsonisme*, París, PUF, 1998, p. 1.

“Porter l'épreuve du vrai et du faux dans les problèmes eux-mêmes, dénoncer les faux problèmes, réconcilier vérité et création au niveau des problèmes”¹

Llevar la verdad y la falsedad al problema mismo. Ampliar la verdad y la falsedad, expandirlas. Tradicionalmente formaron parte exclusivamente de la solución. La solución de un problema puede ser verdadera o falsa, no el problema mismo. Un problema no es ni verdadero ni falso, hasta la primera regla del elaborado método de Bergson. Desde ella, el problema mismo es susceptible de verdad o falsedad. Hay problemas verdaderos, verdaderos problemas, y problemas falsos, los falsos problemas. No sólo hay que saber resolver problemas, también hay que saber plantearlos. Hay que saber plantear verdaderos problemas. No quiere decir esto que la solución no importe. Al contrario, siempre de ella se trata. Lo que ocurre es que basta con plantear bien el problema para que se resuelva. “Les vrais grands problèmes ne sont posés que lorsqu'ils sont résolus” sentencia Bergson en *La pensée et le mouvant*². Ahora bien, ¿qué es un problema verdadero y qué es un falso problema? Aquí reside para Deleuze el mérito de Bergson, en haber encontrado un criterio de verdad para el planteo de problemas. A diferencia de los otros filósofos que hicieron de la posibilidad o imposibilidad de solucionar un problema su criterio de verdad, es decir, a diferencia de los otros filósofos, que juzgan la verdad del problema según la posibilidad de su solución, Bergson habría logrado una determinación de la verdad intrínseca al problema. De aquí la siguiente regla complementaria:

“Les faux problèmes sont de deux sortes, ‘problèmes inexistants’ qui se définissent en ceci que leurs termes eux-mêmes impliquent une confusion du ‘plus’ et du ‘moins’ ; ‘problèmes mal posés’ qui se définissent en cela que leurs termes représentent des mixtes mal analysés.³ »

Según la regla complementaria, los criterios son dos. Por un lado, el problema es falso cuando sus términos implican una confusión del más y del menos; por otro, el problema es falso cuando sus términos representan mixtos mal analizados. Incluso la

¹ *Ibid*, p. 3.

² *PM* 52.

³ *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1998, p. 6.

falsedad parece demediada, pues un falso problema es llamado “problema inexistente”, y el otro, “problema mal planteado”. Comprendiendo en qué consiste cada criterio, quedará claro que en realidad se trata de uno solo. Ejemplos de problemas inexistentes son los del orden y el desorden, el ser y la nada o lo posible y lo real. “¿Por qué el ser y no la nada?” pregunta el metafísico extrañado. “¿Por qué el orden y no el desorden?” La pregunta es posible, dice Bergson, sólo porque se presupone una nada antes del ser de la cual surge el ser, se presupone que primero hay menos, mucho menos, menos que ser, casi nada, nada, y que luego surge algo que es más, algo que es, algo, ser. “Ahora bien, desafía Bergson, dense el ser, todo el ser, el verdadero ser, con todo su esplendor y densidad, no habrá lugar para nada. La nada habrá pasado a ser el ser, más la idea de su negación, es decir, finalmente, mucho más que el ser. Pues no sólo lo implica, sino que lo niega. Al ser se le agrega la operación lógica de su negación.” La nada en realidad, nada es. Y si por comodidad hablamos de desapariciones o apariciones, en realidad, se trata siempre de mutaciones, de sustituciones. Algo similar pasa con el orden y el desorden. Lo que hay, es orden. Y el verdadero orden excluye la posibilidad de un desorden. El desorden en realidad no existe, es el nombre de otro orden, de un orden inesperado, y en todo caso, implica más que el orden. Pues al orden, como a la nada, se le agrega la operación lógica de su negación. Las preguntas por el ser y el orden exigen que se considere a la nada y al desorden como menos que al ser y al orden, cuando en realidad son más. He aquí la fuente del problema inexistente, una confusión entre el más y el menos. Por qué el ser y no la nada deja de ser un problema cuando se admite que la nada no podría ser. ¿Por qué el ser y no la nada? Porque el ser y no la nada. Porque no hay otra posibilidad.

El problema mal planteado, en principio, no se apoya en una confusión del más y del menos, sino en mixtos mal analizados. Ejemplos de problemas mal planteados son el de la libertad, el de la intensidad, el del lugar de los recuerdos. ¿Dónde se guardan los recuerdos?” pregunta esta vez el metafísico. Bergson contesta: “Problema mal planteado. El recuerdo no se guarda en ningún lado porque no es de naturaleza guardable. Los mecanismos sensorio motores que lo posibilitan podrán guardarse en el cuerpo. Pero la memoria no es un cajón de cosas viejas, sino la dinámica espiritual que interpenetra el presente con el pasado. Si usted pregunta dónde se guarda el recuerdo, es porque está pensando como cosa material al proceso espiritual. La diferencia entre la cosa y el procesos

de naturaleza: por más que revuelva un cajón de recuerdos, no encontrará a la memoria.” El problema mal planteado confunde diferencias de naturaleza, confunde lo que no hay que confundir y no funde lo que hay que fundir. Si percibe que la realidad es un mixto, no lo analiza como hay que analizarlo, no descubre las “articulaciones naturales”, las diferencias de naturaleza en la naturaleza, no aísla lo que se distingue radicalmente. El problema mal planteado reposa en un mixto mal analizado, un mixto en el que no se han distinguido los componentes que difieren por naturaleza.

Quien piensa que el ser proviene de la nada, o que el orden del desorden, ¿no está confundiendo lo que hay que distinguir? Quien cree que la nada es menos que el ser, establece una diferencia de grado entre el ser y la nada, cuando en realidad se distinguen radicalmente. La nada no es menos que el ser, ni el ser más que la nada. El ser es y la nada no. Quien plantea un problema en términos de más y menos, establece diferencias de grado allí donde son de naturaleza. Por eso el problema inexistente es finalmente una especie del problema mal planteado. Nos quedamos con un solo criterio entonces, el de los falsos problemas en general, el mixto mal analizado. Es falso el problema que se construye sobre un mixto mal analizado.

Segunda regla:

“Lutter contre l’illusion, retrouver les vraies différences de nature ou les articulations du réel.”¹

Si es falso el problema que se construye sobre un mixto bien analizado, es verdadero el que se construye sobre un mixto bien analizado. La pregunta es ahora qué es un mixto bien analizado. La primera regla ya da una pista al respecto: un mal análisis considera a los términos que componen el mixto como diferencias de grado; el buen análisis, como diferencias de naturaleza. La experiencia, la realidad, no nos ofrece más que mixtos, mezclas. Ese no es el inconveniente. La realidad es lo que es, no hay nada que hacerle. Pero nuestras representaciones habrían contraído la mala costumbre de ofrecernos esas mezclas, esos mixtos, tal cual la realidad los presenta, sin un trabajo previo de distinción. Hemos perdido la capacidad de distinguir en nuestras representaciones lo que difiere por

¹ *Ibid*, p. 11.

naturaleza, aquello que en la experiencia se mezcla, pero que en el nivel de sus condiciones, se distingue por naturaleza. El inconveniente consiste en una falencia de nuestras facultades, en no poder distinguir a nivel ideal lo que confunde a nivel real. Afirma Deleuze: “l’obsession du *pur* chez Bergson revient à cette restauration des différences de nature”¹. La percepción concreta, por ejemplo, es mezcla de recuerdo puro y percepción pura, pues el recuerdo siempre está asistiendo a la percepción. El buen psicólogo, no obstante, obsesionado por lo puro, separa lo que en la percepción concreta difiere por naturaleza. Contra la costumbre de la ciencia o del sentido común, sabe analizar el mixto real de la percepción concreta de manera a aislar lo que, en las condiciones ideales para esa percepción, difiere por naturaleza: memoria pura y percepción pura. El buen análisis del mixto, contra la tentación de ver diferencias de grado, aísla lo que difiere por naturaleza entre los términos que componen al mixto.

Para comprender en qué consiste la percepción concreta, en ella hay que aislar percepción pura y memoria pura. Pero para volver a reunir. Si hay que partir en dos direcciones distintas y adentrarse en cada una de las líneas divergentes, es para llegar hasta el punto en el que se vuelven a reunir, en una combinación concreta que ya no es una mezcla confusa sino un mixto bien analizado. No se trata de superar la experiencia en la dirección de los conceptos, se trata de explicar esa experiencia. Y si ella es mixta, aquello que se ha separado idealmente, deberá volver a juntarse. Por eso dice Deleuze: “Le dualisme n’est donc qu’un moment, qui doit aboutir à la reformation d’un monisme”². Dualismo provisorio y monismo definitivo. Si se diverge es para volver a converger. Si se analiza es para volver a sintetizar. De aquí la segunda regla complementaria:

*“Le réel n’est pas seulement ce qui se découpe suivant des articulations naturelles ou des différences de nature, il est aussi ce qui se recoupe, suivant des voies convergeant vers un même point idéal ou virtuel. »*³

La segunda regla divide lo real, su complementaria lo vuelve a reunir. Con la reunión, comprendemos finalmente por qué bastaba con plantear bien un problema para resolverlo.

¹ *Ibid*, p. 12.

² *Ibid*, p. 20.

³ *Ibid*, p. 21.

Basta con distinguir idealmente lo que compone al mixto real para comprender luego cómo la convergencia lo explica. Basta separar en la percepción concreta memoria y percepción para comprender que de la pureza de ellas dos, se compone la primera.

La tercera regla aporta la precisión final, explica qué es lo que debe distinguirse.

*« Poser les problèmes, et les résoudre, en fonction du temps plutôt que de l'espace. »*¹

La segunda regla del método bergsoniano indica que la verdadera problematización distingue en el mixto de hecho lo que de derecho difiere por naturaleza. ¿Qué es lo que difiere por naturaleza? Los ejemplos han servido de anticipación: la percepción y el recuerdo, materia y memoria, la libertad y la necesidad... Pero ante todo, lo sabemos: la *durée* y el espacio. Lo recuerda Deleuze:

“Considérons la division bergsonienne principale: la durée et l'espace. Toutes les autres divisions, tous les autres dualismes l'impliquent, en dérivent ou y aboutissent.”²

Y lo dice Bergson en la primera frase del prefacio del *Essai*. Esto es lo que difiere por naturaleza, lo que primero difiere por naturaleza: la *durée* y el espacio. Y por eso, luego, los otros dualismos. Pero cuidado, el verdadero problema no distingue en el mixto real lo que depende de la *durée* y lo que depende del espacio. La diferencia de naturaleza está toda de un lado, dice Deleuze, y se refiere al lado de la *durée*, que podrá ser todo menos un lado. Se refiere a la heterogeneidad de la *durée*. Es en la *durée* o en los fenómenos que de ella dependen en donde se hallan las diferencias de naturaleza. Es en el tiempo en donde el fenómeno se distingue de todos los otros fenómenos y hasta de él mismo. En el espacio, las diferencias son siempre de grado. El fenómeno temporal, o mejor, cualquier fenómeno considerado temporalmente, es cualitativamente distinto, todo el tiempo, a cada momento, y entre los momentos. Esta consideración temporal es la última regla del método. Considérese el mixto temporalmente. Considérese de manera tal a hallar en él las

¹ *Ibid*, p. 22.

² *Ibid*, p. 23.

diferencias de naturaleza. Dos son las maneras de acercarse a lo real. Desde la ciencia, y entonces el fenómeno será un trozo de espacio; o desde la metafísica, y entonces el fenómeno no será un trozo. Desde la ciencia, jamás podremos descubrir lo que hace a la particularidad del fenómeno, su esencia, su singularidad. Las diferencias con el resto y con él mismo, serán siempre de grado. Desde la metafísica, el fenómeno, sin ser un trozo, en continuidad con todo lo demás, será no obstante siempre único, es decir nunca igual.

Deleuze resume las tres o cinco reglas afirmando que se trata de un método problematizador, diferencializador y temporalizador. Problematiza: extiende el criterio de verdad a los problemas mismos de manera a delimitar los falsos problemas de los verdaderos. Diferencia: separa lo que en el plano real se presenta mezclado y lo que en el plano ideal se distingue por naturaleza para volver a reunir. Temporaliza: piensa la mezcla real desde el punto de vista del tiempo y no del espacio.

Nosotros podemos agregar que las reglas se ordenan de manera a que la siguiente incluya a las anteriores. Pensar el mixto temporalmente implica pensarlo según lo que en él difiere por naturaleza. Y si pensamos al fenómeno según lo que en él difiere por naturaleza nos garantizamos un verdadero problema. En última instancia podríamos decir que el método bergsoniano, la intuición, se reduce a la primera regla en tanto contiene a las demás. El método bergsoniano se reduce a pensar temporalmente. De hecho, así Bergson define la intuición: “*penser intuitivement est penser en durée*”¹. Si tenemos un verdadero problema, es porque sus términos se distinguen por naturaleza; y si sus términos se distinguen por naturaleza, es porque hemos pensado temporalmente. Quien se encuentre ante un problema, deberá comenzar por pensar temporalmente, no por preguntarse si es un verdadero problema, pues quien piensa temporalmente puede detectar un falso problema, o uno verdadero y solucionarlo; pero quien quiera plantear un verdadero problema no podrá hacerlo a menos que piense temporalmente. Por eso creemos que si bien la exposición del método de Bergson exigía este orden, su aplicación exige el inverso.

¹ PM 31.

II. Aplicación del método a la cuestión del lenguaje. Disolución del problema del *por qué*. Nacimiento de la palabra.

¿Cómo y por qué permite el lenguaje expresar la *durée*?, es siempre nuestro problema. Al lenguaje debemos aplicar entonces el método recién presentado. ¿Y por qué no? El lenguaje no es un imperio en un imperio. Y en la *Evolución creadora* el *élan* toma dimensiones cósmicas. ¿No pertenece el lenguaje al cosmos? ¿No está él también atravesado por el esfuerzo vital? “Le langage, qui traduit la pensée, devrait être aussi vivant qu’elle »¹ afirma Bergson en *Le rire*. Apliquémosle nuestro método entonces, esperamos que el problema se disuelva.

A. Aplicación de la primera regla: temporalización del lenguaje

Pensar intuitivamente es pensar en *durée*, *sub specie durationis*. Hay que comenzar pensando al lenguaje temporalmente, como fenómeno temporal. Si queremos el espíritu, dice Bergson, hay que dárselo de entrada. Revisando un cuerpo, nunca aparecerá el alma. Podemos seccionar y diseccionar al infinito, siempre diseccionaremos materia. Desde el vamos, hay que pensar al lenguaje espiritualmente. Desde esta perspectiva, el lenguaje será cualitativamente distinto a sí mismo, diferente de él mismo, heterogéneo. La primera regla nos obliga a considerar al lenguaje como simple pero heterogéneo, como continuo pero diferenciado. La primera regla, temporalizando, nos ordena asumir que el lenguaje no es igual a sí mismo; la segunda, diferenciando, deberá explicarnos por qué.

B. Aplicación de la segunda regla: diferenciación de los componentes ideales del lenguaje

La segunda regla del método ordena dividir para volver a reunir. El lenguaje, mixto real, se compone de la unión de dos polos ideales, uno que depende del espacio, y uno que depende del tiempo. El lenguaje, como todo, tendría su costado espacial, y su momento temporal. ¿Qué es el espacio a nivel del lenguaje? ¿Cuál es la forma lingüística del espacio?

¹ R 91.

¿Y qué es el lenguaje a nivel del tiempo? ¿Cuál es la forma lingüística de la *durée*? Tres son las notas del espacio, no lo olvidemos: la homogeneidad, la simultaneidad o inmovilidad, y la discontinuidad o divisibilidad. Y tres son las notas del tiempo: la constitución o heterogeneidad, la continuidad o interpenetrabilidad, y la sucesión o movimiento. ¿Dónde el lenguaje presenta las primeras tres notas? ¿Cuándo las segundas?

Toda fundación de una ciencia exige la delimitación de un objeto de estudio. Y a eso procede Saussure en el capítulo tercero del *Curso de lingüística general*, cuando presenta el objeto de la lingüística: la lengua. Ya tenemos una pista aquí para aplicar la mitad de nuestra segunda regla. Pues si la lengua ha sido *delimitada*, si la lengua tiene límites, ya no puede ser tiempo, ya debe ser espacio. En el espacio hay límites y fronteras bien dibujadas, como las que quiere una ciencia para su objeto; no en el tiempo, en donde los contornos se desdibujan para fundirse en la continuidad de lo simple. Se nos objetará que estos son límites externos y que lo así delimitado puede ser continuo en su interior. A lo cual podemos contestar, en primer lugar, que una delimitación externa ya alcanza, pues la *durée* no tiene límites externos; y en segundo, que la lengua también está delimitada interiormente. Pensemos en la definición de la lengua como sistema de signos, susceptible de unidades más y más grandes o más y más chicas, desde la letra hasta el texto, como decía Worms: “une juxtaposition d’éléments séparés et toujours divisibles en parties plus petites”¹. De hecho fue él quien nos sugirió esta hipótesis en una carta del 16 de enero del 2005:

“Ce que Bergson appelle ‘langage’, ce toujours la structure que nous appellerions aujourd’hui (depuis Saussure) la ‘langue’, qui est en effet spatiale, parce que composée de distinctions... »

Y por otra parte, ya en la última solución presentada, Gambarara señalaba que lo que obstaculiza la expresión es el lenguaje en general, sino la lengua. Tanto Gambarara como Worms respaldan la hipótesis entonces: *el costado espacial del lenguaje podría ser la lengua*. Resta demostrarlo. Parte de la demostración, un tercio podríamos decir, ya fue

¹ « Les deux écritures d’Henri Bergson », en Cahiers de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, n°2, 1998, p. 145.

realizada: la lengua es discontinua, la lengua ha sido delimitada. Posee una de las tres notas del espacio. Pero esto no la hace más que una buena candidata. ¿Presenta las otras dos?

El lenguaje no puede ser el objeto de la lingüística, dice Saussure, porque es “multiforme y heteróclito”¹. Por eso, dentro del todo heterogéneo que es el lenguaje, debe delimitar la lengua. “Mientras que el lenguaje es heterogéneo, la lengua así delimitada es de naturaleza homogénea”². Obtenemos así, de la boca del lingüista francés, del puño y letra de sus alumnos, la tercera nota del espacio: la homogeneidad, la mismidad, la igualdad a sí, la identidad que debe poseer el objeto de una ciencia. Delimitado e invariable debe ser el objeto de toda ciencia, delimitada e invariable es la lengua, delimitado y homogéneo es el espacio.

La construcción del objeto de la lingüística se completa finalmente ya no con una distinción respecto del lenguaje, sino con respecto del habla.

“Los signos de la lengua son, por decirlo así, tangibles; (...) mientras que sería imposible fotografiar en todos sus detalles los actos del habla; la fonación de una palabra, por pequeña que sea, representa una infinidad de movimientos musculares extremadamente difíciles de conocer y de imaginar. En la lengua, por el contrario, no hay más que la imagen acústica, y ésta se puede traducir en una imagen visual constante”³.

La lengua, a diferencia del habla, es estática e inmóvil. Fotografiable. Como el modelo delante de la cámara. Como una estatua. De hecho, lo que Saussure llama la lingüística sincrónica, es un estudio del sistema de signos en tanto simultáneos y fuera del tiempo. La caracterización de la lengua, por parte de Saussure, coincide plenamente con la del espacio, por parte de Bergson. Lengua y espacio poseen las mismas notas: divisibilidad, invariabilidad, simultaneidad.

A estas notas, las fundamentales, podemos incluso agregar otra que también depende de una distinción entre la lengua y el habla. “Al separar la lengua del habla, se separa a la vez: 1º, lo que es social de lo que es individual...”⁴ Recordemos que Bergson

1 Curso de *lingüística general*, Alianza, Madrid, 1991, p. 25.

² *Ibid*, p. 31.

³ *Ibid*.

⁴ *Ibid*, 29.

siempre superpone la dicotomía fundamental espacio-tiempo a la dicotomía secundaria social-individual. Nuestras costumbres sociales nos hacen considerar a las cosas como partes del espacio. Debemos violentarnos contra ellas para, desde un punto de vista individual, considerarlas temporalmente.

Delimitada del lenguaje y distinguida del habla, la lengua recibe todas las características del espacio: discontinuidad, homogeneidad, inmovilidad. El gesto fundacional de Saussure parece darle toda la razón a Bergson: la ciencia fragmenta, normaliza y fija. Por eso permite comprender a qué se refiere Bergson cuando dice que el “lenguaje” no permite expresar la *durée*. Se refiere a la lengua. Es la lengua la que tiene las notas del espacio, no el lenguaje en general. Por que la lengua es el costado espacial del lenguaje puede ser objeto de ciencia; decir una cosa y la otra es lo mismo. No era necesario recurrir a Saussure para encontrar estas notas en la lengua. Bergson mismo se las atribuye:

“...nos perceptions, sensations, émotions et idées se présentent sous un double aspect: l’un net, précis, mais impersonnel; l’autre confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans fixer la mobilité, ni l’adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine public.”¹

Bergson opera la mismas dicotomías que Saussure: social-individual (aquí impersonal o público), continuo-discontinuo (aquí confuso-neto), simultáneo-sucesivo (aquí móvil-fijo). No era necesario recurrir a Saussure para encontrar estas notas, entonces, pero sí lo era para saber qué las posee. Porque en esta misma cita, como siempre o casi, observamos que Bergson no dice “lengua”, sino “lenguaje”. Se refiere no obstante a la lengua, al sistema de signos. Por eso afirma Gambarara:

« La même critique s’adresse au temps spatialisé et au système linguistique : les deux sont comme un schéma ou un filet, l’espace les régit et les gouverne »².

¹ E 85-86.

² « Henri Bergson : une philosophie de la signification », en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 303.

Hemos contestado la primera mitad de nuestra pregunta, queda la segunda: ¿cuándo el lenguaje recibe las notas de la *durée*? La cita de Gambarara prosigue así:

“A la langue comme synchronie, c’est-à-dire intemporelle, s’oppose le déroulement du discours, de l’énonciation. Bergson insiste sur le temps irréductible de l’événement de l’énonciation, seul moment où le langage soit efficace.»

El lenguaje, demasiado general, encierra dos realidades para Gambarara: la lengua, que se superpone con el espacio, y la enunciación. Recordamos que su solución, en parte, pasaba justamente por el discurso. Es el desarrollo concreto del discurso en el tiempo lo que permite expresar la *durée*, que mientras permanezca atrapada por la lengua, permanecerá inmóvil. Gambarara propone identificar así el momento temporal del lenguaje con la enunciación. Superpone rigurosamente la dicotomía saussuriana a la bergsoniana, identifica el momento temporal del lenguaje con lo que Saussure llama el habla, la “*parole*”. Los dos últimos fragmentos citados del *Curso de lingüística general* parecen ir en este sentido. Al oponerse a la lengua, sabemos que el habla es móvil, es decir, sucesiva e individual. Para autorizar su propuesta, Gambarara cita a Bergson:

“La langue est essentiellement discontinue, puisqu’elle procède par mots juxtaposés, la parole ne fait que jaloner de loin en loin les principales étapes du mouvement de la pensée. »¹

Mientras la lengua es discontinua, el habla respetaría el movimiento del pensamiento. Pero De Palo lee el mismo fragmento de otra manera:

« Les mots réellement perçus ne sont que des jalons qui dessinent la courbe de la route que l’intelligence doit suivre. »²

¹ MM 269.

² “Bréal, Bergson et la question de l’arbitraire du signe”, en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 248.

Parece parafrasear a Bergson. Pero al reemplazar “pensamiento” por “inteligencia”, no dice poco. Dice que el habla expresa la inteligencia, pero no la intuición. En otras palabras, que el habla está todavía del lado del espacio. Analicemos la cita con atención, pues la precisión lexical de Bergson, justo en este caso, es llamativa. No menciona al lenguaje ni una sola vez. Utiliza los términos “lengua” y “habla”. Y si la lengua yuxtapone las palabras en el espacio, el habla “ne fait que jalonner de loin en loin les principales étapes de la pensée”. En principio, basta con atender a la privación (“ne fait que”) para sospechar que en el habla no se halla la solución. El habla no es movimiento, sino los puntos inmóviles (“principales étapes”) por los que pasa el movimiento y que, de hecho, se encuentran lejos unos de otros. Y lo sabemos de memoria, el movimiento no puede reducirse a sus puntos; ni la trayectoria, al trayecto. En eso se apoyan las paradojas de Zenón, y luego de ellas, toda la vieja metafísica. En eso se apoya la ilusión cinematográfica del pensamiento: en hacer movimiento con puntos inmóviles. Si el cine logró fotografiar los infinitos movimientos del habla, es porque el habla en realidad no era movimiento, sino yuxtaposición de puntos inmóviles. La metáfora fotográfica saussuriana esconde lo que la metáfora cinematográfica bergsoniana revela, a saber, que el habla todavía no es movimiento. Todavía estamos contaminados de espacio. El habla todavía contiene espacio. Es cierto, no es puro espacio como la lengua, pero si bien es sucesiva y móvil, todavía está teñida de espacio.

Todavía no sabemos cuál es el momento temporal del lenguaje. Sabemos que la lengua es su costado espacial. Pero el habla, lo que a la lengua se opone en Saussure, no puede ser lo que al espacio se opone en Bergson, el aspecto temporal del lenguaje. Está más cerca del tiempo, pero todavía no es puro tiempo. Se acerca, es cierto, pues es móvil y sucesiva, individual, pero todavía se acerca, en el espacio. Y no podría jamás ser el polo que buscamos, porque el habla no es todavía pura. Buscamos un polo ideal, y en tanto ideal debe ser puro. “La obsesión de lo puro” decía Deleuze. La lengua es pura. Pureza deseamos también del otro lado, del lado que no es un lado. Deseamos un constructo teórico, un componente puro que se oponga a la lengua. El habla parece más bien estar en un lugar intermedio. Recurramos a algunos pasajes de Bergson, a ver si pueden darnos una clave:

“Dans la création artistique, par exemple, il semble que les matériaux de l’œuvre, paroles et images pour le poète, formes et couleurs par le peintre, rythmes et accords pour

le musicien, viennent se ranger spontanément sous l'idée qu'ils doivent exprimer, attirées, en quelque sorte, par le charme d'une idéalité supérieure. »¹

« Quand un poète me lit ses vers, je puis m'intéresser assez à lui pour entrer dans sa pensée, m'insérer dans ses sentiments, revivre l'état simple qu'il a éparpillé en phrases et en mots. (...) Maintenant, il suffit que je relâche mon attention, que je détende ce qui avait en moi de tendu, pour que les sons, jusque-là noyés dans le sens, m'apparaissent distinctement, un à un, dans leur matérialité. »²

« L'idée génératrice d'un poème se développe en milliers d'imaginations, lesquelles se matérialisent en phrases qui se déploient en mots. »³

Más allá del material con el que trabaja el artista, palabras, colores o sonidos, está el alma, sentimientos e ideas, que pretende expresar con ese material, que pretende insertar en ese material. En todas estas citas, pareciera que lo que se opone a la espacialidad de la lengua son las ideas, los sentimientos, las emociones en el alma del artista, del poeta, del novelista o escritor. A nivel lingüístico, es lo que con Barthes llamamos "estilo", o "voz"⁴. La voz de un autor. Merleau-Ponty se lamentaba de que Bergson no hubiese dirigido su mirada hacia el lenguaje. Tal vez Bergson no lo haya hecho explícitamente, pero creemos que el sistema permite encontrar un polo espiritual en el lenguaje. Lo llamamos "voz". Ya había aparecido el estilo, gracias a Jankélévitch. Es lo que de a poco fuimos precisando con otros recursos, como la metáfora, las comparaciones o el ritmo. Pero cuidado, en aquel entonces estilo no significaba lo mismo que ahora. Ahora es algo bien preciso. Es uno de los componentes ideales que conforman el mixto real llamado casi siempre por Bergson "lenguaje". El componente ideal que junto al otro, la lengua, conforman el mixto real que ahora

¹ PM 274-275.

² EC 210.

³ EC 320.

⁴ *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1955.

llamaremos “habla”o “palabra”, siguiendo la terminología que Gambarara toma de Saussure. Él proponía un esquema de este tipo:

Espacio	<i>Durée</i>
Lengua	Discurso, enunciación, habla

Nosotros proponemos el siguiente:

Polo ideal	Mixto concreto	Polo ideal
Espacio		<i>Durée</i>
Lengua	Habla	Voz o estilo

El polo ideal que corresponde al espacio a nivel lingüístico es la lengua, estamos de acuerdo. El habla es el gesto concreto, mixto real de tiempo y espacio. No estamos seguros de su equivalente ontológico. ¿Tiempo homogéneo? Implicaría evaluar si el tiempo homogéneo es lo concreto del tiempo, y nos desviaríamos de la demostración. Por eso dejamos la celda vacía. *El polo ideal que corresponde a la durée a nivel lingüístico es la voz, el estilo.* El habla es individual, pero la voz personal. El habla tiene movimiento, pero la voz un ritmo. El habla escalona, la voz funde. La voz tiene la pureza de la idealidad, y las notas de la *durée*, por eso corresponde al polo que buscábamos. El habla, mixto concreto por ser la penetración de una voz en la lengua, es lo que realiza la segunda regla complementaria, la reunión. De un lado tenemos la pureza espacial de la lengua; del otro, la pureza temporal de la voz. En el medio, el habla, lengua mezclada con voz, el mixto concreto, lo único realmente existente. “Es necesario que el discurso traduzca y no traicione, que el cuerpo de fórmulas no ahogue el alma de la intuición” decía Le Roy¹. No vio que el lenguaje también era cuerpo y alma, o como dice Bergson: “cuerpo inmaterial”². Ahora más que nunca, cuando decimos voz, parece que la solución podría ser la oralidad. Ahora más que nunca, al contrario, queda claro que no. Los componentes ideales forman

¹ Bergson, Editorial Labor, Barcelona - Buenos Aires, 1932, p. 42.

² EC 265.

parte de la palabra escrita como de la palabra oral. ¿Acaso no se precisa a la lengua para hablar en voz alta? ¿Acaso toda escritura no expresa una voz?

C. Aplicación de la tercera regla: problematización y disolución

La palabra concreta, el habla, el discurso, es un mixto de lengua y voz. Aquí nos deja la segunda regla del método. La tercera consiste en problematizar, en llevar la verdad y la falsedad al problema mismo. ¿Cómo puede el lenguaje expresar la *durée*? ¿Es este un verdadero problema? En ese caso, debería disolverse. Bergson es muy vago al expresarse, llama “lenguaje” a toda una serie de elementos distintos. Si por “lenguaje” entendemos “lengua”, el problema es falso y no se resuelve: la lengua nunca podrá expresar a la *durée* porque una y otra son de naturaleza antagónica. Ahora, si por “lenguaje” entendemos “*parole*”, “habla”, el problema es verdadero y se disuelve: *para expresar la durée hay que hablar*. Simplemente, hablar. La solución puede sorprender por su obviedad, es lo que sucede con los verdaderos problemas. No olvidemos de todos modos el sentido técnico que tiene ahora para nosotros “hablar”, consiste en insertar el alma en el cuerpo, en hacer penetrar la lengua con la voz. Para expresar la *durée*, hay que hablar. Diógenes resuelve el problema del movimiento andando; Bergson, el de la expresión, hablando.

Al finalizar la primera parte de nuestro trabajo advertimos cuáles son las dificultades que hay que superar para resolver el problema de la expresión de la *durée*. O bien hay que encoger el pensamiento hasta la esfera del lenguaje, o bien estirar el lenguaje hasta la esfera del pensamiento, decíamos. Esto segundo se podría lograr de dos maneras: o bien revelando que el lenguaje representa de manera adecuada, o bien revelando que presenta. Eran estos los supuestos que habíamos agrupado bajo la categoría de los problemas del por qué. ¿Por qué el lenguaje no puede expresar la *durée*? Porque representa mal, porque significa convencionalmente. Para expresar la *durée*, o bien debe presentar, o bien debe representar de manera adecuada. Aplicando el método de Bergson mismo a la esfera del lenguaje, hemos ahora descubierto que no es el lenguaje quien significa convencionalmente, sino la lengua. Hemos descubierto que Bergson, cuando dice “lenguaje”, en realidad se expresa de manera laxa, y significa muchas cosas a la vez, a veces cosas que ni siquiera son cosas, sino más bien progresos. Pues el lenguaje se

compone de una cosa, la lengua, y un progreso, la voz. No es el lenguaje lo que representa mal, sino la lengua. Marginando las dificultades de la expresión a la lengua, generamos un espacio, o un tiempo mejor, para que el lenguaje represente de manera adecuada, signifique de manera no convencional. Aplicando el método de Bergson, derribamos uno de los pilares que sostenían al problema. No es el lenguaje quien representa mal, sino la lengua. Como el lenguaje es algo más amplio, cómo no se reduce a la lengua, tiene chances ahora de expresar la *durée*, de alcanzar la esfera del pensamiento.

Pero hasta ahora, sólo tiene chances. No podemos decir que el problema haya sido verdaderamente resuelto. Porque si para expresar la *durée* hay que hablar, con hablar no basta. Diremos que el habla es condición necesaria pero no suficiente para la expresión de la verdad metafísica. Pues como advertimos anteriormente, es posible hablar y no expresar la *durée*, es posible hablar y ocultarla. Lo advertimos al criticar la propuesta de Worms, y también al criticar el rechazo de Gambarara a su primera solución. No basta con insertar una palabra en una unidad más amplia, decíamos en el primer caso. Y si debemos rechazar el discurso como una solución posible, no es por ser efímero, sino por no ser suficiente, decíamos en el segundo. En efecto, discurrir no alcanza. No alcanza a la intuición. Las pruebas son que el “lenguaje de la anatomía y de la psicología”¹ no alcanza, que “lengua del sentido común”² no alcanza, y en síntesis, que la “lengua del espacio”³ no alcanza. Hay un hablar, el hablar del espacio, del sentido común y de la ciencia, que no consigue expresar la intuición. Por eso, con hablar no basta. ¿Nuestra aplicación del método fue en vano? ¿Gambarara ya no había propuesto la misma solución? Lo que la aplicación del método demostró es que si bien hablar no basta, hablar es necesario. Gambarara proponía la misma solución, en efecto, discurrir. Pero las consideraciones de Bergson respecto del discurso científico, del discurso ordinario, del discurso espacial, nos hacen rechazar una tal solución por completo. Ahora, gracias a la aplicación del método, sabemos que no por completo debe rechazarse la solución. No todo discurso falla a la hora de expresar la intuición metafísica, sino un cierto discurso, el espacial. Ahora que sabemos qué discurso falla, debemos descubrir cuál es el que triunfa. Ahora que sabemos por qué el lenguaje puede expresar la *durée*, debemos descubrir cómo lo hace. Esto es lo que aporta la

¹ MM 139, ES 1129.

² E 91.

³ PM 5.

aplicación del método, la certeza de que algún discurso debe triunfar, la certeza de que para expresar la *durée*, hay que hablar.

¿Cómo hablar?, es el problema ahora, qué forma de hablar permite una expresión exitosa. El método tal como fue presentado hasta aquí, ya no nos sirve. Ya conocemos la estructura del mixto, pero sucede ahora que hay varios mixtos. Ya sabemos que el habla es una mezcla de lengua y voz, pero descubrimos ahora que hay varias formas de hablar. Por eso es necesario sofisticar el método antes de proseguir, enmendarlo.

III. Sofisticación del método. Solución al problema del cómo. La palabra en movimiento.

A. ¿Cómo hablar?

El método presentado por Deleuze, en su segunda regla ordena dividir la mezcla real y confusa en sus componentes ideales para luego volverlos a reunir en un mixto claramente organizado. Pero no se pronuncia sobre la naturaleza de esos componentes. Sabemos que son puros e ideales. Sabemos que uno depende de la *durée*, que es una forma de *durée*, y que el otro es una forma del espacio. ¿Pero qué son la *durée* y el espacio? Deleuze remarca que el dualismo es provisorio, que parte de y vuelve a un monismo fundamental: “Le dualisme n’est donc qu’un moment, qui doit aboutir à la reformation d’un monisme”¹. ¿Pero qué es lo que es dos, y qué es lo que es uno? Todo lo que dice Deleuze es que lo uno es mixto y real, y que lo dual es puro e ideal. Para ir más lejos, para ganar precisión, debemos recurrir a la metafísica que Jankélévitch pone de manifiesto con una simple fórmula: monismo de sustancia y dualismo de tendencia². Lo que es real es uno, y está en movimiento. Lo que es ideal es dual, y puro. La *durée* y la materia son dos tendencias de un mismo movimiento, dos direcciones de un mismo *élan*. La palabra “*durée*” parece tener dos sentidos, uno amplio y uno estricto. La materia es un caso límite de la *durée* en sentido amplio. La *durée* en sentido estricto, es el otro caso límite de la *durée* en sentido amplio. El mixto concreto y real se conforma de dos polos, ideales y puros, sí, pero podemos decir

¹ *Le bergsonisme*, París, PUF, 1998, p. 20.

² *Henri Bergson*, París, PUF, 1999, p. 174.

ahora, de dos tendencias. Por eso está en movimiento. En términos de Deleuze podríamos decir ahora que los polos son la abstracción en el plano ideal de la dirección del movimiento real. El mixto concreto es dinámico: capaz de acercarse a un polo u a otro, de dilatarse o contraerse. No se mantiene en un punto fijo. Oscila entre los polos, ora más cerca de uno, ora más cerca del otro. Y el lenguaje, el habla mejor, como siempre, obedece a las mismas reglas. Se mueve hacia la voz o hacia la lengua. Este es el fundamento metafísico que explica por qué hay distintas formas de hablar. Porque el habla es un mixto y un mixto móvil. Voz y lengua son de naturaleza distinta. Eso ya lo dice el método que ordena Deleuze. Lo que agrega la metafísica que explicita Jankélévitch es un llamado de atención sobre esa nota tan paradójica de la metafísica bergsoniana, a saber, que si bien hay diferencia de naturaleza entre uno y otro polo, la realidad se despliega gradualmente de uno a otro. Nosotros descubrimos antes de tiempo que había varias formas de hablar porque nos dimos cuenta de que con hablar no bastaba. Pero ahora desenterramos el fundamento metafísico. No hay una forma de hablar, sino infinitas. Se despliegan gradualmente entre dos polos que divergen por naturaleza, la lengua y la voz. El método de Deleuze permitió interpretar aquella frase de Bergson, “el lenguaje, que traduce el pensamiento, debe estar tan vivo como él”. El método de Deleuze le dio vida al lenguaje, ahora la metafísica de Jankélévitch lo puso en movimiento. Deleuze “insufló en sus narices aliento de vida”, y resultó el lenguaje un ser viviente. Jankélévitch le dijo: “levántate y anda”.

← Habiendo explicitado el fundamento de la diversidad de discursos, de la infinitud de discursos más bien, reiteramos la pregunta: ¿cómo hablar? Las citas de Bergson que en su momento utilizamos para encontrar el polo temporal del lenguaje, pueden contener una pista. En efecto, de acercarse a ese polo se trata, de hablar temporalmente, de volver al habla temporal.

B. La palabra artística

“Si la vie est une création, nous devons nous la représenter par analogie avec les créations qu’il nous est donné d’observer, c’est-à-dire avec celles que nous accomplissons nous-mêmes. Or, dans la création artistique, par exemple, il semble que les matériaux de l’œuvre, paroles et images pour le poète, formes et couleurs pour le peintre, rythmes et

accords pour le musicien, viennent se ranger spontanément sous l'idée qu'ils doivent exprimer, attirées, en quelque sorte, par le charme d'une idéalité supérieure. »¹

El universo entero es pensado como un *élan*, como *durée*. Por eso así pensamos al lenguaje, que no es un imperio en un imperio. Lo pensamos como *élan*, como mixto de espacio y tiempo, como "cuerpo inmaterial". Si Bergson propone pensar al universo como obra de arte, debemos nosotros acompañar el gesto, y pensar al lenguaje como obra de arte. Pensar en *durée*, intuitivamente, no es otra cosa que pensar artísticamente. Echemos un vistazo a las consideraciones de Bergson sobre el arte.

"Ainsi, qu'il soit en peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous a masqué la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même »².

El arte nos pone cara a cara con la realidad. Hace a un lado los símbolos útiles y presenta las cosas mismas. Son los artistas los que nos hacen ver lo que ordinariamente no vemos al mirar. Son ellos quienes aumentan nuestra percepción. Y entre las artes en general, a veces Bergson parece privilegiar las artes visuales:

« Mais nulle part la fonction de l'artiste ne se montre aussi clairement que dans celui des arts qui fait la plus large place à l'imitation, je veux dire la peinture. »³

No obstante, en otros sectores de su obra, parece privilegiar la música. Cuando jerarquiza las distintas imágenes, la visual queda en último lugar, por ser la que más límites establece en lo real, detrás de la auditiva, que parece fundir todo en un solo movimiento⁴. Más allá de Bergson, muchos han comparado su prosa al estilo de ciertos compositores. En su época se lo acercaba a Debussy, dice Jankélévitch, gracias a la polifonía. La superposición de las

¹ PM 274-275.

² R 120.

³ PM 150.

⁴ PM 164.

notas lograría imitar la interpenetración de los estados del alma¹. Soulez, en cambio, en su biografía, propone mejor acercarlo a Beethoven², pero por otros motivos. Poco importa cuál es el compositor más bergsoniano, cuál es el arte más privilegiado. El arte en general, nos pone cara a cara con la realidad. ¿Bergson debería haber sido pintor entonces? ¿Músico? El mismo Bergson fomenta una tal pregunta por llevar esta analogía de la filosofía con el arte tan lejos. Pero no cometamos el mismo error que Höffding, a quien Bergson le escribe: “la identificación que usted me atribuye de la filosofía con el arte, identificación a la que no podría suscribir...”³. Bergson no podría haber sido artista, lo explica más adelante en la carta a Höffding, y más adelante en el trabajo que citamos arriba. La explicación es siempre la misma. La filosofía va más lejos que el arte⁴.

“L’art nous fait découvrir dans les choses plus des qualités et plus de nuances que nous n’apercevons naturellement. Il dilate notre perception, mais en surface plutôt qu’en profondeur. Il enrichit notre présent, mais il ne nous fait guère dépasser le présent. Par la philosophie, nous pouvons nous habituer à ne jamais isoler le présent du passé qu’il traîne avec lui. Grâce à elle, toutes choses acquièrent de la profondeur...”⁵

Si el arte dilata la percepción en superficie, la filosofía lo hace en profundidad. Si el arte percibe mejor en el espacio, la filosofía percibe *sub specie durationis*. La filosofía no va más lejos que el arte, dejar de ir para empezar a durar. Bergson no podría haber sido pintor o músico. Debía ser filósofo si quería dilatar la percepción en profundidad. No quita que el filósofo, una vez percibida la profunda realidad, no pueda ayudarse de formas artísticas para expresarse. La percepción del filósofo podrá ser más profunda, pero es el artista quien sabe expresar la profundidad. De aquí nuestra primera conclusión: *para expresar la durée, hay que hablar artísticamente*. ¿Cómo expresar la *durée*? Hablando artísticamente. En el arte el filósofo encuentra una forma de expresar la percepción previamente dilatada. El filósofo no se confunde con el artista, pues su mirada es más penetrante. No podría ser artista antes de ser filósofo, porque no alcanzaría a percibir las verdades intuitivas. Pero una

¹ Henri Bergson, París, PUF, 1999, p. 9.

² Bergson, París, PUF, 2002, p. 104.

³ M 148.

⁴ Ibid.

⁵ PM 175.

vez percibidas, luego de ser filósofo, de alguna manera, debe volverse artista para lograr expresarlas. Preguntemos ahora, qué es hablar artísticamente, en qué consiste hablar artísticamente.

C. La palabra poética

Las artes de la palabra gozan de las mismas consideraciones que el arte en general.

“Le poète est celui chez qui les sentiments se développent en images, et les images elles mêmes en paroles, dociles au rythme pour les traduire. En voyant repasser devant nos yeux ces images, nous éprouverons à notre tour le sentiment qui était pour ainsi dire l'équivalent émotionnel ; mais ces images ne se réaliseraient pas aussi fortement pour nous sans les mouvements réguliers du rythme, par le quel notre âme, bercée en endormie, s'oublie comme en un rêve pour penser et pour voir avec le poète. »¹

Poetas y novelistas, como los artistas en general, son capaces de exhibir la intuición. Si Bergson condena una forma de hablar, el discurso de las ciencias o del sentido común, elogia otra forma de hablar, la de la poesía y la literatura. Son justas al respecto las palabras de Merleau-Ponty: “lo que Bergson dijo contra el lenguaje hace olvidar con frecuencia lo que dijo a su favor”². Philonenko aporta la mejor ilustración³ al citar pasajes absolutamente bergsonianos de *La guerra y la paz*:

“La continuité absolue de mouvement est incompréhensible pour l'intelligence humaine. L'homme ne parvient à comprendre les lois de n'importe quel mouvement que lorsqu'il l'a fractionné en unités arbitrairement choisies. Mais c'est précisément de ce fractionnement arbitraire du mouvement continu en unités discontinues que proviennent la plupart des erreurs humaines. Selon le sophisme bien connu des Anciens, Achille ne rattrapera jamais la tortue qui est devant lui, bien qu'Achille soit dix fois plus rapide, car tandis qu'Achille couvre la distance qui le sépare de la tortue, celle-ci en parcourt un

¹ E 11.

² *L'eloge de la philosophie*, Paris, Alcan, 1953.

³ Bergson. *Ou de la philosophie comme science rigoureuse*, Paris, Cerf, 1994, p. 54.

dixième ; Achille franchit ce dixième, la tortue un centième et ainsi de suite, à l'infini. Ce problème paraissait insoluble aux Anciens. L'absurdité de la solution tenait uniquement à ce que le mouvement était divisé en unités discontinues, alors que le mouvement d'Achille et de la tortue étaient continus. »¹

En esta página de Tolstoi, escrita talvez más de 20 años antes que el *Essai* de Bergson, aparece una exposición no sólo de la concepción bergsoniana del movimiento, sino también de su respuesta a la paradoja de Zenón. Tolstoi expresó la mismísima *durée*. ¿En qué consiste hablar artísticamente entonces? En escribir como los escritores, en hablar como los poetas. Podemos precisar nuestra conclusión anterior: *para expresar la durée es necesario hablar literariamente, o incluso, poéticamente*. Estábamos buscando una forma correcta de expresar la *durée*. Como las artes lo logran, esa expresión debe ser artística. Como el filósofo desde siempre utiliza el lenguaje verbal, su arte debe ser un arte de las palabras. Ese arte es la literatura, la poesía. Por eso Bergson dirá: “Le philosophe peut n’être pas musicien, mais il est généralement écrivain”². Reformulamos nosotros: *nécessairement*. El filósofo puede no ser músico, pero es *necesariamente* escritor.

Siempre en busca de mayor precisión, preguntaremos ahora qué es hablar poéticamente. La lengua no es capaz de comunicar los progresos de la metafísica. Pero el habla lo es. Porque a la lengua, polo espacial del lenguaje, le inserta el polo espiritual, la voz. Ahora bien, con hablar no basta; hablar, hablan todos. Y no todos expresan la *durée*. No tendríamos un problema para resolver en ese caso. Hay que expresarse de determinada manera. ¿Cómo? Como los artistas. Hay que hablar de determinada manera. ¿Cómo? Como los poetas. Ellos logran exhibir la verdadera naturaleza del tiempo. ¿Cómo hablan los poetas? ¿Cómo se expresan los artistas. La poesía, la literatura, como todo arte, como todo el cosmos, es un esfuerzo del espíritu por penetrar en la materia. La composición literaria es el esfuerzo por insertar alma en el cuerpo.

¹ *Guerre et paix*, París, Le livre de poche, 1988, t. II, p. 268.

² ??

«La pensée qui n'est que pensée, l'oeuvre d'art qui n'est que conçue, le poème qui n'est que rêvé, ne coûtent pas encore de la peine : c'est la réalisation matérielle du poème en mots, de la conception artistique en tableau ou en statue, qui demande un effort. »¹

La materia, a nivel del lenguaje, lo sabemos por nuestro método, es la lengua. El alma, la voz. Entonces diremos paradójicamente: *hay que hablar contra la lengua*. Como el escultor inserta sus emociones en el mármol, como el compositor inserta sus sentimientos en las notas, como el *élan* crea contra la materia, el poeta trabaja contra la lengua.

« Nous jugeons du talent d'un romancier à la puissance avec laquelle il tire du domaine public, où le langage les avait ainsi fait descendre, des sentiments et des idées auxquelles il essaie de rendre, par une multiplicité de détails qui se juxtaposent, leur primitive et vivante individualité. »²

La solución es perfectamente coherente con nuestro método, y de hecho, las citas que ayudaban a separar la lengua y la voz ya la prefiguraban, por ser todas del dominio de las artes de la palabra. ¿Cómo hablar? Hay que hablar en dirección a la voz, hacia la voz, alzar la voz, alzar la palabra para llegar a la voz. Hablar, hablan todos. Y aún así, no dicen la *durée*. Tal es el caso del discurso científico, de la palabra del sentido común. Hay que hablar de determinada manera. ¿De qué manera? No basta con escribir libros, no basta con hablar filosóficamente. O en última instancia, escribir libros, hablar filosóficamente, consiste en un trabajo poético sobre la lengua en dirección de la voz. El esfuerzo consiste en hablar hacia la voz. En lograr una lengua dentro de la lengua, en hacer hablar al tiempo diciendo yo. Para expresar la *durée* no basta con hablar, hay que decir. Mejor, decirse. Insertar *mi* voz en *la* lengua. Si la "lengua de las ciencias" es un hablar liderado por la lengua, la voz de la metafísica debe ser un hablar liderado por la voz. Debe ser un hablar que se esfuerza poéticamente para decir una voz. Cuando evaluábamos las soluciones, de a poco fuimos detectando que varios comentaristas como Worms y Scarpelli creían que se resolvía el problema gracias a un trabajo. Gambarara precisó lo suficiente la cuestión como

¹ M 1597.

² E 124.

para llegar a afirmar que se trata de un esfuerzo artístico y hasta literario. Hemos reencontrado metódicamente la misma conclusión. Hay que trabajar, esforzarse, estirar la lengua hasta la voz.

En otras palabras, el artista, el escritor, Bergson, tiene a nivel práctico el mismo problema que nosotros tuvimos a nivel teórico. Y el método de Deleuze, el de Bergson en realidad, válido en teoría ha devenido válido para la práctica. El mismo método que sirve para plantear y resolver el problema teórico, ofrece las reglas para construir y disolver el problema práctico. Si el crítico debe pensar temporalmente la obra, es porque el desafío para el artista era insertar tiempo en el espacio, insuflarle alma a la materia. Las reflexiones sobre el arte en general y sobre la composición literaria en particular nos han permitido ganar un poco de precisión en cuanto a pensar el lenguaje temporalmente. Pensar el lenguaje temporalmente significa deshacer en la teoría el camino que el artista siguió en la práctica. Quizá por eso hemos debido invertir las reglas de Deleuze. Quizá él le estaba hablando al filósofo artista, nosotros lo escuchamos como un comentador crítico. El primero inserta el alma en el cuerpo. El segundo debe, en el cuerpo, encontrar el alma. El escultor debe encontrar primero el material y las herramientas deseadas. Debe saber luego lo que quiere hacer con ellas, lo que quiere decir. Reúne finalmente la materia y la forma, inserta la forma en la materia para lograr que el cuerpo exprese su alma. El crítico, primero, encuentra la obra. Y en ella distingue los materiales y la forma, la idea. Nosotros nos encontramos con una expresión, la expresión de Bergson. Es el lenguaje pensado según las diferencias de naturaleza, como un mixto claramente distinto. Ese mixto, al sofisticar el método, devino móvil. No siempre expresa la *durée*. Preguntamos cuándo lo hace. Descubrimos que no siempre en los libros y que no siempre lo hace el filósofo. Encontramos la respuesta en el arte. Porque el arte inserta alma en el cuerpo. Como comentadores, deshicimos el camino hecho por el filósofo artista. Tenemos, ahora sí, un criterio interior. Hay que hablar poéticamente. Es entonces cuando el filósofo o los libros logran expresar la *durée*. No siempre lo hacen, sólo cuando hablan poéticamente. La aplicación del método de Deleuze al problema del lenguaje nos había alentado a contestar afirmativamente la pregunta inicial. Bergson logra expresarse porque habla, y en realidad, quien obstaculiza la transmisión de la *durée* no es el habla, sino la lengua. Pero encontramos también críticas contra algunas formas de hablar. Sólo una sofisticación del

método nos permitió confirmar la respuesta afirmativa, pero antes incompleta. *Bergson logra expresar la duración porque habla poéticamente.*

Ya tenemos una verdadera respuesta al problema entonces: hay que hablar poéticamente. ¿En qué consiste? En insertar alma en el cuerpo, voz en la lengua, acercarse a la voz. ¿Cómo hacerlo?, es nuestra nueva pregunta, desesperados por la precisión. En el camino del cómo, todavía no arribamos a la precisión deseada. Sabemos por qué es posible expresar la *durée*, pero no queda del todo claro cómo. ¿Qué es insertar la voz en la lengua? La propuesta suena mística y abstracta, suena poética. Es necesario volverla racional y concreta, filosófica. Debemos determinar cómo se ha insertado en la lengua al espíritu, cómo la voz ha triunfado contra la lengua. En nuestra infinita búsqueda por la precisión, emprendemos un recorrido por los procedimientos concretos que Bergson ha utilizado para combatir la homogeneidad, la divisibilidad y la inmovilidad de la lengua. Son las tres viejas notas del espacio, finalmente, lo que la voz debe enfrentar. Cuando en la segunda parte expusimos las soluciones ajenas al problema, recolectamos un gran número de procedimientos. Ha llegado la hora de desarrollarlos, completarlos, actualizarlos, organizarlos. Ha llegado la hora de someterlos al método.

IV. Los recursos de una palabra poética

A. Los recursos contra la homogeneidad

1. Comparaciones y metáforas (1): el mundo como obra de arte

“L’intuition ne se communiquera d’ailleurs que par l’intelligence. Elle est plus qu’idée ; elle devra toutefois, pour se transmettre, chevaucher sur des idées. (...) Comparaisons et métaphores suggéreront ici ce qu’on n’arrivera pas à exprimer. »¹

Comencemos por dos recursos famosos: comparaciones y metáforas. Dice Bergson que sugerirán lo que la palabra inteligente no puede expresar, comunicarán la intuición. Ya fueron señaladas por Le Roy, Vieillard-Baron, Gambarara, Lhomme. No sabíamos entonces

¹ PM 42.

precisamente lo que resolvían o cómo. Eso debemos desarrollar. Cuando intentábamos descubrir cómo hablar, lo que nos indicó que es necesario hablar artísticamente fue justamente una comparación del universo con una obra de arte:

“Si la vie est une création, nous devons nous la représenter par analogie avec les créations qu’il nous est donné d’observer, c’est-à-dire avec celles que nous accomplissons nous-mêmes. »¹

La comparación es más que frecuente en la obra de Bergson². Pero en muchos casos, la creación artística no funciona como comparación, sino como metáfora. Y Cossutta detecta por lo menos dos pasajes en los que se produce un desliz, un pasaje de una figura hacia la otra. El primero es el final de “Le possible et le réel”. Bergson compara el mundo, la conciencia, con el arte dramático, para en el párrafo siguiente pegar el salto y preguntar: “¿El mundo no es una obra de arte incomparablemente más rica que la del artista más grande?”³ En el segundo pasaje, dice Bergson:

« Soit dit en passant, il y a *une certaine analogie entre* l’acte de la lecture, tel que nous le venons de le définir, et l’intuition que nous recommandons au philosophe. Dans la *page* qu’elle a choisi *du grand livre du monde*, l’intuition voudrait retrouver le mouvement et le rythme de la composition, revivre l’évolution créatrice en s’y insérant sympathiquement. »⁴

Deslizamos de una analogía hacia una metáfora. La relación entre el acto de la lectura y la intuición es en la primera frase analógica. En la segunda, la intuición tiene lugar en una página misma del gran libro que el mundo es. Para Cossutta, el desliz tiene el valor de una identificación ontológica entre el término comparante y el comparado, entre la cosa y su metáfora. “Pasamos de una comparación entre dos órdenes de realidad a una reducción de

¹ PM 274.

² EC 6, EC 101, ES 22...

³ PM 113.

⁴ PM 95. Subraya Cossutta.

la relación comparativa por medio de la metáfora.”¹ Si en la comparación hay analogía entre los términos, en la metáfora hay identidad. La diferencia analógica deviene identidad ontológica. El valor literario del texto le da su valor literal. Gracias a la comparación y a la metáfora, al pasaje de la primera a la segunda, Bergson expresa una de las notas de la *durée*: la constitución, la creatividad. Giolito decía que la comparación permitía expresar la constitución por ser sorprendente. Nosotros creemos que determinar un criterio de sorpresividad es muy difícil. Por el momento, el contenido de una comparación alcanza para producir el efecto. Basta con que el término comparante, y no toda la comparación, sea productor de sorpresa para lograr expresar la nota de la *durée*. Como la obra es creación, el mundo es creación. La metáfora por otro lado, que ni siquiera sabíamos para qué servía, ahora permite la exacerbación del procedimiento. Hace deslizar la relación de analogía en relación de identidad. El mundo no es como una obra, sino que es una obra. Podemos decir, desde este punto de vista, que la metáfora es una comparación llevada al extremo, el caso límite de la comparación. ¿Cómo expresar la creatividad? Comparando el mundo con una obra de arte, y luego, mejor, reemplazando esa comparación por una metáfora, de manera a que el mundo se vuelva esa obra de arte. Al comparar mundo y obra, Bergson consigue erradicar la visión mecanicista del mundo, la visión del mundo como una máquina, para proponer una nueva visión, la del mundo como obra, una visión artística.

2. Las transiciones

Comparación y metáfora son utilizadas para insertar heterogeneidad en la lengua. Lo hacen desde el punto de vista de los contenidos. Son una comparación y una metáfora precisas las que permiten esta inserción, las que ponen en relación el mundo y la obra. Desde el punto de vista de la forma, Bergson dispone de otro medio para el mismo fin: la explicitación de las transiciones. Maingueneau señala la siguiente:

“Mais nous avons ouvert une très longue parenthèse. Il est temps de la fermer »²

¹ « L'œuvre philosophique de Bergson : une 'création continue d'imprévisible nouveauté' ? », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, Paris, PUF, 1998, p. 98.

² PM 95.

Es posible relevar cientos de casos, al principio, en el medio, y al final de los textos, para introducir, para cambiar el rumbo de la argumentación, para concluir. Según Maingueneau, todas estas fórmulas inscriben a los textos de Bergson en una clase genealógica cuyo elemento prototípico es la obra de Montaigne, el ensayo. Y agrega:

« ...impliquent une opposition entre 'l'intelligence', qui détourne le regard de la 'transition', résout le mouvement en une série de point fixes, et la 'durée', qui est une 'continuité indivisible'. »¹

Para Maingueneau, la explicitación de las transiciones es una contribución a la continuidad del texto, a su simpleza. Nosotros preferimos creer que es un aporte a su heterogeneidad, a su constitución. Lo que marca la transición es un cambio de rumbo, el comienzo de algo nuevo, un movimiento. Anuncia que sigue algo nuevo, anuncia que termina algo viejo. Anuncia un giro en el texto.

3. La estructura

La transición anuncia el giro, pero no es el giro mismo. En él queremos concentrarnos ahora, en la estructura de la obra de Bergson. Queremos comprender por qué recién, al pasar, dijimos “cambio de rumbo” o “giro”. Las expresiones ya nos comprometen con determinada estructura. Pongámosla de manifiesto. Fue Worms quien llamó la atención sobre este recurso. Decía que la inserción de la palabra en unidades más amplias, y de esas unidades en otras, permitía la unidad del texto. Decía :

« ce qui définit le livre comme tel, c'est surtout sa structure d'ensemble, son 'plan' spatial ou sa 'table' si l'on veut, c'est-à-dire aussi l'ensemble des relations internes et temporelles qui unissent ses différentes parties. »²

¹ « 'Le possible et le réel' : quel genre de texte ? », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, Paris, PUF, 1998, p. 41.

² « Les deux écritures d'Henri Bergson », en *Cahiers de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet*, n°2, 1998, p. 147.

La estructura era una forma de superar la discontinuidad de la lengua. Dijimos nosotros que esa estructura no podía consistir en la mera inserción de la palabra en unidades más amplias, porque entonces todo discurso expresaría la *durée*. ¿En qué consiste entonces la estructura de los libros de Bergson? ¿Qué es lo que permite? La ubicación del recurso nos delata, creemos que aporta constitución a la obra. Trataremos de demostrar cómo.

Muchos comentaristas han señalado el carácter repetitivo de la prosa de Bergson. Philonenko comienza la remarca final de su trabajo prediciendo que su lector debe haber tenido la impresión de que Bergson no dejó de repetirse, que en el fondo, siempre sostuvo lo mismo, la primacía de lo espiritual sobre la materia¹. Afirma Cossutta luego:

« La nouveauté peut être imprévisible même si c'est l'obstination d'une image régulatrice médiatisant l'expérience originaire de la durée qui vient insister de façon obsédante dans chaque écrit. »²

El asunto sería catastrófico: el pensador de la novedad repitiéndose. En *Le rire*, de hecho, la repetición es uno de los procedimientos que producen lo cómico, es decir, una mecánica que se apodera de la vida. Este carácter repetitivo de la obra de Bergson hizo que muchos comenzaran a pensar la estructura de Bergson como de forma circular y no lineal. Giolito es un caso: “Les phrases paraissent *dérouter* des larges périodes »³. Le Roy es otro:

« es preferable intentar el esfuerzo de descender simpáticamente al corazón de la doctrina para revivir su génesis, percibir su principio de unidad orgánica y apoderarse de su *resorte motor*”⁴.

Cossutta ha intentado explicitar las razones de una tal estructura. Bergson es muy crítico del sistema filosófico, de un desarrollo sistemático de la filosofía, por su incapacidad para seguir las articulaciones de lo real, para comprender la sinuosidad de la vida. Bergson no

¹ Bergson. *Ou de la philosophie comme science rigoureuse*, París, Cerf, 1994, p. 394.

² « L'œuvre philosophique de Bergson : une 'création continue d'imprévisible nouveauté' ? », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, París, PUF, 1998, p. 89.

³ « L'impossible et le réel : sur la représentation », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, París, PUF, 1998, p. 148. El subrayado es nuestro.

⁴ Bergson, Editorial Labor, Barcelona - Buenos Aires, 1932, p. 17. El subrayado es nuestro.

podría proceder linealmente, según un modelo acumulativo, pues cometería el mismo error que condena. Según Cossutta, hallaría la respuesta en una organización en círculos concéntricos entorno a un núcleo primero de intuición.

“Les thématisations anciennes sont réactivés pour que la conscience reparte du même point d’expérience d’elle-même comme durée, puis se déploie en cercles concentriques à partir d’un noyau d’intuition primaire pour s’enrichir progressivement par divergence de développements thématiques inédits. »¹

Otra vez, una estructura circular. Pero luego Cossutta recuerda una carta de Bergson a Joseph Lotte acerca de su libro:

« Mon livre ! ...oh! Non! Je ne sais pas... je ne sais pas où je vais... Il me faut des années pour faire un livre... songez combien d’années séparent chacun de mes livres... Je travaille beaucoup... amas d’information, amas de réflexions... et quand le livre est fait, il y a bien du déchet... Voilà, j’ouvre une avenue, sans savoir où elle mène. Et puis, quand je l’ai assez longtemps poussée, j’en ouvre une autre... et ainsi de suite. Quand je découvre le point de convergence le livre est fait. »²

De acuerdo con este testimonio, la obra de Bergson no parece organizarse en círculos concéntricos, sino más bien en líneas de divergencia, de manera arborescente. Es cierto, no se trata de un camino lineal aquí tampoco, sino de algo así como una ramificación. Cossutta toma la última frase de Bergson para resolver la con la contradicción. La apertura de caminos dispares precede el descubrimiento de un punto de convergencia. Una vez encontrado, todo se organiza desde allí en círculo concéntricos. Una forma precede la intuición, la otra la sucede. La ramificación es la estructura del borrador, la circularidad es la estructura del libro terminado. L’homme también hesita entre las dos posibilidades.

¹ « L’œuvre philosophique de Bergson : une ‘création continue d’imprévisible nouveauté’ ? », en *Lire Bergson* : « *Le possible et le réel* », Paris, PUF, 1998, p. 82.

² M 880-881.

“Tout se passe comme si le texte s’écrivait en obéissant à une double visée: bien sûr, la visée intentionnelle, constitutive du jeu argumentatif... Mais il s’écrit aussi selon une visée *seconde* (...) qui traduit plutôt un souci d’accentuation, obéissant à une sorte de loi de retour et d’insistance. Ce que confirme la présence de véritables cycles phrastiques. Ce que signifie que, pour être matériellement linéaire, un texte ne présente pas moins toutes sortes de possibilités structurales –ici de rotation. »¹.

Lhomme también cree en una estructura circular, rotativa dice él, pero agrega que coexiste con una segunda estructura, lineal.

Los comentadores nos dejan con cierta ambigüedad. Todos detectan una forma de circularidad en la estructura de Bergson, por eso sienten que la obra es repetitiva. “Círculos concéntricos”, arriesga Cossutta; “rotación”, prefiere Lhomme. Ambos hacen coexistir esta estructura con otra no circular, lineal en el caso de Lhomme, ramificada en el caso de Cossutta. ¿Cuál es finalmente la estructura de los libros de Bergson? Todavía no lo sabemos, pero como siempre, ya tenemos algunas pistas. Sabemos que muchos se inclinan por alguna forma de circularidad, pero que no obstante algunos perciben también otras formas estructurales. Esta es la polémica. Y si hay debate entre los comentadores, es porque la ambigüedad está en el autor. Aparece en *Le rire*, y es con esa obra con la que vamos a tratar el problema, por ser a nuestro juicio la más paradigmática. Recordemos, antes de lanzarnos en el estudio de la estructura de este libro, los objetivos y los riesgos. Creemos que la estructura de Bergson debe dar cuenta de la heterogeneidad, de la creación de novedad. El mayor de nuestros riesgos sería entonces la repetición, una vuelta de lo mismo. La repetición es lo que debemos evitar con el análisis de la estructura, lo contrario es lo que debemos demostrar.

Comencemos por una descripción del itinerario de *Le rire*. En efecto, de lo que se trata, es de comprender la forma de este itinerario, el dibujo que traza. Tras haber presentado el problema², el ensayo comienza con tres observaciones, no tanto sobre lo comicidad misma, sino sobre el lugar en el que hay que buscarla. Primero: no hay comicidad por fuera de lo humano; segundo: la comicidad requiere insensibilidad; tercero:

¹ « Formuler l’informulable : analyse d’un paradoxe pragmatique », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, París, PUF, 1998, p. 131.

² R 1: « Que signifie le rire? Qu’y a-t-il au fond du risible? »

requiere complicidad. Continúa una serie de aproximaciones sucesivas que intentan captar la naturaleza de lo cómico: “*un effet de raideur ou de vitesse acquise*”¹, “*une certaine raideur de mécanique*”², « *un effet d’automatisme et de raideur* »³. En la página 16 del ensayo, estas aproximaciones alcanzan lo que Bergson llama un “*leitmotiv*”, y en la 29, *leitmotiv* y aproximaciones desembocan en lo que será la fórmula central del ensayo, la que no cesará de reaparecer, la que servirá para todas las futuras explicaciones, o casi: “*du mécanique plaqué sur du vivant*”. Todos los efectos cómicos serán presentados en función de ella. Comienzan los que pertenecen a la sección titulada “*Force d’expansion du comique*”.

Tres leyes son deducidas de la fórmula central. Esta es la primera: “*est comique tout incident qui rappelle notre attention sur le physique d’une personne alors que le moral est en cause*”⁴. Aquí el físico toma el lugar de la mecánica, y lo moral, el lugar de lo viviente. Esta es la segunda: « *est comique la forme voulant primer sur le fond* »⁵. Ahora lo mecánico es la forma, y lo viviente, el fondo. Y en la última (“*nous rions toutes les fois qu’une personne nous donne l’impression d’une chose*”⁶), lo mecánico es la cosa y lo vivo, la persona.

La sección siguiente, “*Le comique de situation*”, comienza con un recuerdo de la fórmula que la adapta al terreno presente:

“*est comique tout arrangement d’actes ou d’événements qui nous donne, insérées l’une dans l’autre, l’illusion de la vie et la sensation nette d’un agencement mécanique.* »⁷

Y como en la sección anterior, de la fórmula, serán deducidas las leyes. Primero, en el ámbito de los juegos. (“*Dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s’amuse à comprimer de nouveau le sentiment*”⁸; «le propre d’une combinaison

¹ R 7.

² R 8.

³ R 14.

⁴ R 39.

⁵ R 40.

⁶ R 44.

⁷ R 53.

⁸ R 56.

mécanique est d'être réversible."¹) Y luego, en el ámbito del teatro. Tres son las leyes de lo risible en el teatro y son presentadas bajo la forma de procedimientos: la repetición, la inversión, y la interferencia de series. Notamos que las primeras dos son una aplicación de las leyes que ya aparecieron con los juegos, pero en un nuevo terreno. Sólo la tercera constituye una nueva ley :

*“Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents. »*²

La sección concluye con un recuerdo de la fórmula central en la página 77: en la repetición, en la inversión, o en la repetición de series, el objeto es siempre el mismo, dice Bergson, una mecanización de la vida.

El capítulo dos consta de una segunda sección: « Le comique de mots ». Aquí ya no deduce nuevas leyes, sino que “proyecta” las aparecidas hasta aquí:

*“Le comique du langage doit correspondre, point par point, au comique des actions et des situations et qu'il n'en est, si l'on peut s'exprimer ainsi, que la projection sur le plan des mots. »*³

Y si bien en la frase siguiente Bergson propondrá proyectar los procedimientos hallados en el terreno de los juegos y el teatro, comenzará antes por la proyección de las aproximaciones y leyes correspondientes a las secciones anteriores. Gracias a la proyección de las primeras aproximaciones se obtiene la siguiente regla general: *“on obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré”*⁴. Y gracias a la proyección de la primera ley de la sección “Force d'expansion du comique”, aquella que versaba sobre la primacía de lo físico sobre lo moral, se obtiene la segunda regla: *“on obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors*

¹ R 63.

² R 73.

³ R 84-85.

⁴ R 86.

qu'elle était employée au figurée"¹ (88). Luego sí, se procede a la proyección de los tres procedimientos recientemente descubiertos, repetición, inversión e interferencia. El orden será no obstante modificado. Bergson presentará primero inversión, luego interferencia de series y finalmente repetición. La sección concluye, una vez más, con el recuerdo de la fórmula central:

“Le raide, le tout fait, le mécanique, par opposition au souple, au continuellement changeant, au vivant, la distraction par opposition à l'attention, en fin l'automatisme par opposition à l'activité libre, voilà, en somme, ce que le rire souligne et voudrait corriger.”²

Llegamos al último capítulo, dedicado entero o casi a la comicidad de carácter. El párrafo cuarto anuncia que no será difícil deducir los elementos del carácter cómico, pues serán los mismos que los del teatro y la vida³. Bergson prosigue con la formulación de distintas leyes, en el nuevo terreno. La primera aplica la segunda observación del primer capítulo, la insensibilidad, y desemboca en la siguiente ley: “el defecto no debe conmovérse”⁴. ¿Cómo lo logra el poeta cómico? Bergson responde aplicando la tercera observación, la complicidad, que desemboca en el siguiente procedimiento: “aislar, en medio del alma del personaje, el sentimiento que se le otorga”⁵. Un segundo procedimiento llega gracias a la aplicación directa de nuestra fórmula central:

*« Au lieu de concentrer notre attention sur les actes, elle (la comédie) la dirige plutôt sur les gestes. »*⁶

Aquí los actos toman el lugar de la mecánica, y los gestos, el de lo viviente. Finalmente la aplicación del procedimiento de la repetición, resulta en una última ley: “el personaje cómico es un *tipo*”⁷.

¹ R 88.

² R 100.

³ R 104.

⁴ R 106.

⁵ R 107.

⁶ R 109.

⁷ R 113.

Este es el itinerario de *Le rire*. Siguiendo el camino, hemos encontrado señales, puntos de apoyo, podríamos decir. Son los siguientes: aproximaciones, leyes, fórmulas, reglas y procedimientos. Todas escritas amablemente en bastardilla. Las aproximaciones iniciales, en torno a la rigidez, el automatismo y la mecánica, tras converger en un *leitmotiv*, nos llevaron hasta la fórmula central del ensayo: “du mécanique plaqué sur du vivant”. Es esta fórmula la que no dejará de renovarse una y otra vez, de desplegarse en distintas leyes, tales como la primacía de lo físico por sobre lo moral, o de la forma por sobre el fondo. Aproximaciones y leyes no parecen tener un estatus distinto: las primeras preceden a la formulación central, las segundas proceden de ella. Ahora bien, cuando una ley pertenece a un ámbito determinado como el teatro o la poesía, se llama “procedimiento”. Tal es el caso de la repetición, la inversión o la interferencia. Nuevamente, el procedimiento no parece tener un estatus distinto que la ley o la aproximación, es simplemente una ley que pertenece a un ámbito definido. ¿Qué hay de las reglas? Aparecen sobre todo en la sección dedicada a la comicidad de palabras. Es una sección que se construye por la “proyección”, como dice Bergson, de los procedimientos o leyes anteriores. Diremos así que la regla es una ley, una aproximación o un procedimiento proyectado, y que se encuentra a una distancia mayor que las leyes mismas de la fórmula central. Si las reglas se obtienen por proyección de una ley, las leyes se obtienen por deducción de la fórmula central, como dice Bergson en reiteradas ocasiones¹. *Tres tipos de formulaciones entonces: la fórmula propiamente dicha, las leyes (leyes propiamente dichas, aproximaciones y procedimientos), y las reglas. Dos reglas de derivación: la deducción y al proyección. De la fórmula a la ley se deduce, de las leyes a las reglas se proyecta.*

Somos conscientes de que Bergson no usará en todos los casos esta terminología. Por ejemplo, el tercer capítulo se construye en general por proyección, al igual que la segunda sección del segundo, pero Bergson en la página 104 dice “deducción”, y en la 109 se refiere a una regla como a una “fórmula”. Pero las usa en general, y más importante, creemos que respeta los movimientos aun si no usa las palabras. Por eso las elegimos, y creemos que ellas introducen el orden que nos ayudará a resolver el problema.

¹ R 22, 67, 104.

¿Cuál es la estructura de *Le rire*? Los comentadores dudan entre ramificación y circularidad. Si la polémica está entre los comentadores, es porque la ambigüedad está en el autor, decíamos. Las dos alternativas aparecen en *La risa*, explicitadas por Bergson mismo, y como era de esperarse, justo antes de presentar la fórmula central:

“Avant d’aller plus loin, reposons-nous un moment et jetons un coup d’oeil autour de nous. Nous le faisons pressentir au début de ce travail: il serait chimérique de vouloir tirer tous les effets comiques d’une seule formule simple. La formule existe bien, en un certain sens ; mais elle ne se déroule pas régulièrement. Nous voulons dire que la déduction doit s’arrêter de loin en loin à quelques effets dominateurs, et que ces effets apparaissent chacun comme des modèles autour desquels se disposent, en cercle, de nouveaux effets qui leur ressemblent. Ces derniers ne se déduisent pas de la formule, mais ils sont comiques pas leur parenté avec ceux qui s’en déduisent. Pour citer encore une fois Pascal, nous définirons volontiers la marche de l’esprit par la courbe que ce géomètre étudia sous le nom de *roulette*, la courbe qui décrit un point de la circonférence d’une roue quand la voiture avance un ligne droite : ce point tourne comme la roue, mais il avance aussi comme la voiture. Ou bien encore il faudrait penser à un grande route forestière, avec des *croix* ou carrefours qui la jalonnent de loin en loin : à chaque carrefour on tournera autour de la croix, on poussera une reconnaissance dans les voix qui s’ouvrent, après quoi l’on reviendra à la direction première. »¹

La fórmula existe : « du mécanique plaqué sur du vivant ». No se desarrolla regularmente. Algunos efectos se “deducen” de ella, otros tienen un cierto “parentesco” con los efectos que se deducen de ella, es decir, son proyecciones de las deducciones. Ambas, deducciones y proyecciones, desembocan en leyes y reglas, son los efectos dominantes, siempre presentados en bastardilla, allí donde nos apoyamos. Son las “cruces” o “*carrefours*”, si es que el camino general es una ruta; son “modelos alrededor de los cuales se disponen, en círculo, otros efectos”, si es que el camino es una “*roulette*”. He aquí presentado nuestro problema en palabras de Bergson: ¿es el camino una ruta o una roulette?

¹ R 28-29.

Comencemos por la evaluación del primer caso: la ruta. ¿Qué implica que el camino sea una ruta? ¿Qué implica la ramificación? Es el proceder típico de la filosofía, el proceder argumentativo que se organiza en lo que los franceses llaman el *plan à tiroirs*. Tiene la siguiente forma:

- I. Tesis I
 - 1. Argumento 1
 - 2. Argumento 2
 - a. Ejemplo a
 - b. Ejemplo b
- II. Tesis II
 - 1. ...

En este plan, I expone la tesis, 1 y 2 son los argumentos que la prueban, a y b son las ilustraciones o ejemplificaciones de los argumentos. Se llega a II por vía deductiva: si I, entonces II. II no podría ser I y I no podría ser II, pues si II implica a I, I no necesariamente implica a II. Puede apreciarse que en un tal tipo de plan el razonamiento se ramifica, la tesis se bifurca en argumentos que se bifurcan en ejemplos. Como en un placard, como en una cajonera, a y b están dentro de 1 que está dentro de I.

¿Puede *Le rire* insertarse en un *plan à tiroirs*? ¿Procede por ramificación? En gran medida sí. Las leyes son deducciones de la fórmula central, y ellas mismas se hallan siempre verificadas por casos concretos de piezas de teatro, o de géneros cómicos, que a su vez son siempre ilustrados por ejemplos precisos. De la única fórmula central se llega a las leyes, las tesis digamos, por vía deductiva. No hay luego ley que no se halle verificada con los argumentos y ejemplos correspondientes, en una búsqueda bergsoniana por la precisión. *Cuando Bergson demuestra o ilustra, la estructura del ensayo parece ser la de una ramificación, la de una ruta que se bifurca.*

¿Pero qué hay de la proyección? Es la pieza faltante en el esquema anterior. La regla, como bien dice Bergson, no es deducida de la fórmula, ni siquiera deducida de una ley que de ella se deduce. Guarda con las leyes que la preceden “un cierto parentesco”. Se llega a ella por proyección. Nuestra pregunta es entonces cómo insertar la proyección en un

plan à tiroirs. ¿Podría ser la regla una tesis? ¿Podría ser un argumento? Si fuese un argumento o un ejemplo, debería contribuir a la verificación de una ley, lo cual no es el caso. La regla es la misma ley proyectada en otro ámbito. Si fuese una tesis, debería deducirse de la fórmula central, debería ser una ley, y no una regla, y lo sabemos, no lo es. La regla sucede a la ley, pero no la implica. Sucesión sin implicación, tal es la naturaleza de la proyección. Las reglas de la comicidad de palabras vienen *después* de las leyes de la comicidad de situación, pero no las implican. Las reglas están tan cerca de la fórmula central como las leyes, pero no sabrían ser nuevas leyes, nuevas tesis. Porque sin implicar las leyes previas, las suceden. No hay lugar para ellas, por lo tanto, en un *plan à tiroirs*, porque en un tal plan, todo lo que hay es lugar. Una parte está dentro de otra parte. Una regla, en cambio, no está *dentro* de nada, si no que viene *después* de algo. La proyección nos obliga por lo tanto a saltar de la ramificación hacia la circularidad, de la ruta a la *roulette*. ¿Acaso la curva de Pascal, no se construye justamente por *proyección*?

¿Ruta o *roulette*, ramificación o circularidad? Nuestra conclusión es que se trata de un problema de escala. Si el interior de una sección puede pensarse como una ramificación, porque ante todo se ocupa de argumentar y ejemplificar, el pasaje de una sección a otra exige ser pensado como una vuelta. De hecho, Bergson, en el interior de las secciones, habla de seguir direcciones o de dar pasos. Tal es el caso justo después de enunciar la fórmula central. Se abren tres direcciones: “Quelles sont ces directions? »¹. O en la página 11 : “Faisons maintenant un pas de plus ». Pero entre las partes, ya no hay direcciones o pasos, sino vueltas:

“Nous revenons ainsi, par un long détour, à la double conclusion qui s’est dégagée au cours de notre étude.”²

Por más que ramifiquemos no llegaremos a una nueva sección. Para llegar a una nueva sección hay que dar una vuelta, pegar un salto. Por eso Bergson dice en muchas ocasiones que es inútil seguir en la misma dirección: “Inutile de pousser plus loin cette analyse pour le moment”³. Significa: no por deducir más conseguiremos proyectar. En otras palabras, si

¹ R 29.

² R 130.

³ R 13. O en la página 77: « Nous ne pousserons pas plus loin cette analyse des procédés de vaudeville ».

el interior de una vuelta puede pensarse como un *carrefour*, por más vueltas que demos en un *carrefour*, no llegaremos al siguiente. Si deseamos el espíritu, debemos dárselo desde el principio, dice Bergson. Diremos que la ramificación es una vista parcial y relativa de la estructura de los libros de Bergson, que la circularidad es una visión total y absoluta. Cosutta y Lhomme creían en cierta coexistencia de dos estructuras. Se suceden en el tiempo de la elaboración para Cosutta, y coexisten como organización material y posibilidad estructural para Lhomme. Para nosotros es un problema de escala. Las tres propuestas coinciden en algo más, detectan que Bergson no se expresa siempre de la misma manera. A veces acepta las reglas del juego argumentativo y deduce, ramifica. A veces sigue las suyas y proyecta, gira. Esta es la ventaja de haber encontrado un criterio interior cuándo preguntábamos cómo hay que hablar. Hay que hablar artísticamente para expresar la *durée*. No quiere decir que el filósofo o los libros siempre lo hagan. Hay momentos en los que la prosa es más poética que en otros. El estudio del itinerario de *Le rire* lo revela a nivel estructural. Bergson a veces parece organizar el material según un *plan à tiroirs*, pero desde lejos puede contemplarse que se trata del segmento de un círculo. *Si en el interior de las partes, el método deduce y la estructura ramifica; entre las partes, el método proyecta y la estructura gira.*

Ahora bien, la circularidad había presentado a su vez varias posibilidades. Cosutta creía en la existencia de círculos concéntricos, Lhomme en una cierta rotación. Atengámonos a Bergson, él dice “*roulette*”. La *roulette* gira como la rueda y avanza como el auto. La comparación es clave porque evita nuestro riesgo mayor, la repetición. La prosa de Bergson gira, pero avanza. Por eso no se vuelve al mismo punto, sino que el punto anterior se renueva en uno distinto. *La fórmula, diremos, al ser proyectada, no es repetida, sino renovada.* Tal vez, podamos pensar a la estructura de Bergson no como un círculo, sino más bien como un espiral. Gambarara lo sugiere, de hecho:

« Ce qu’il y a de plus bergsonnien dans la pensée de Bergson, c’est alors une philosophie du langage qui progresse et s’élargit en spirale, jusqu’à devenir une métaphysique du vivant qui garde toujours le langage comme son feu centrale. »¹

¹ « Henri Bergson : une philosophie de la signification », en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 307.

Una última precisión podríamos introducir, sobre el tamaño de los anillos. Ya sabemos que la estructura del trabajo de Bergson tiene la forma de un espiral, la pregunta ahora es si sus anillos son del mismo tamaño, si el espiral tiene una forma cilíndrica o cónica. Basta mirar el índice para contestar a esta pregunta. Si el capítulo primero cuenta con cuatro subtítulos, el segundo cuenta con dos, y el tercero, con uno. Si el primer capítulo puede ocuparse de la comicidad de formas, de movimientos, de la fuerza de expansión de lo cómico y quedarse con tiempo para una introducción general; el segundo capítulo se ocupa exclusivamente de dos formas de lo cómico, el de situación y el de palabras. El tercero, con las mismas dimensiones que los anteriores, 50 páginas, se ocupará de un sola forma de comicidad, la de carácter. Y claro, a medida que se deducen nuevas leyes, el ensayo acumula un caudal más amplio para proyectar. El ensayo se va inflando, se va llenando de la propia producción, y por eso los anillos van creciendo de tamaño.

Hemos desplegado con la mayor precisión posible lo que nos parece ser la estructura de un libro de Bergson. Pero creemos que con mayores o menores dificultades puede ser generalizada al conjunto. Creemos que la proyección es la forma en la que el *élan* filosófico progresa, la forma en la que renueva una intuición única y originaria en sectores siempre distintos. Creemos, en otras palabras, que cada uno de los libros de Bergson puede ser considerado como un anillo de un gran espiral. Sea dicho esto con gran precaución, pues Bergson es muy crítico de la noción de sistema. El sistema, como edificio conceptual, es demasiado rígido para contener la vitalidad de la *durée*. Pero cuando Bergson piensa el sistema, piensa en un inmenso contenedor inmóvil, en un *plan à tiroirs* que encapsula un material idéntico. Resignificando la noción como un espiral dinámico que expresa un pensamiento heterogéneo, creemos que es posible adjudicarle un carácter sistemático a la obra de Bergson que de cuenta de su ordenación. La hipótesis se confirma si recordamos en qué medida todos los análisis de los fenómenos espirituales (la risa, el sueño, la memoria, la intuición, la libertad) dependen del análisis fundamental de la *durée*. Desde un punto de vista material, como desde un punto de vista estructural, desde los contenidos como desde la forma, la obra de Bergson parece haber sido minuciosamente organizada. Desde un punto simple, la *durée*, se *proyectan* de manera espiralada el resto de los problemas filosóficos. ¿Acaso la fórmula central de *Le rire*, “du mécanique plaqué sur du vivant”, no

puede leerse sistemáticamente como “de l’espace plaqué sur du temps”? ¿No es, en el fondo, de esa mezcla confusa que Bergson llama “tiempo homogéneo”, y de todas las formas que adopta, de lo que se ríe sin cesar? Bergson no se piensa autor de un sistema porque para él, el sistema es incapaz de atrapar la movilidad de la vida, es garantía de repetición. Y Bergson no se repite, sino que se renueva. Ahora, si conseguimos erradicar la repetición de la noción de sistema, y administrarle la renovación, como lo hemos hecho con una estructura espiralada, no habría inconveniente en ensayar la posibilidad de un sistema bergsoniano, con el fin de revelar en su obra un orden ya existente. Posiblemente toda la obra no acepte la forma del espiral con la misma facilidad. Nosotros, para abducirla, hemos elegido el caso a nuestro juicio paradigmático: *Le rire*. No podríamos lanzarnos en el trabajo de desmembrar todos los libros de Bergson para insertarlos en nuestra propuesta. Apostamos a que sucedería lo mismo que con todos los criterios: algunos casos lo cumplirán mejor que otros. Para construir el criterio ideal, hemos tomado el caso real ejemplar. En términos generales, nuestra propuesta se limita a pensar cada libro de Bergson como el anillo de un gran espiral dinámico, intentando con una nueva noción de sistema, eludir las críticas de Bergson a la noción de sistema.

Cerremos el paréntesis. Presentemos nuestra sentencia final. Nos representamos la estructura general de la obra de Bergson como un espiral. Es una estructura que considera la sensación de una repetición, pero disipa la ilusión proponiendo un retorno de lo mismo como diferente. La organización de las materias en espiral puede ser considerada como un recurso bergsoniano para dar cuenta de la creación de incesante novedad. Como las transiciones, como la comparación con el arte, la estructura de Bergson expresa una de las notas de la *durée*, la constitución. Un libro se constituye en espiral. Pues si no lo hiciese en espiral, no se constituiría. Avanzaría, previsible y homogéneo, en línea recta o ramificándose, pero sin sorpresas ni imprevistos. Si el libro crea, si renueva y sorprende, si constituye, es porque se despliega en espiral. Bergson lo deja entrever cada vez que reitera sin repetir la famosa transición:

« Nous revenons ainsi, après un long *détour*, à notre point de départ. »¹

¹ R 130, MM 167, EC 88.

4. Los adjetivos

Bergson dispone de un recurso más para expresar la constitución, los adjetivos. Puede resultar extraño, pues cuando construíamos el problema, una cita de *L'évolution créatrice* mostraba que los adjetivos inmovilizan lo real capturándolo en cualidades. Sin embargo, en una clase del *Collège*, en octubre de 1902, mientras Bergson trabajaba en *L'évolution créatrice*, dice:

“Le langage, à son tour, est composé de deux éléments essentiels: 1° le substantif ou sujet qui exprime le concret et l'individuel d'un part, et de l'autre, le mobile, le stable; 2° l'adjectif ou attribut qui exprime, au contraire, le général, d'une part, et de l'autre, le changeant. Ainsi après avoir, par le substantif, rompu la continuité du réel, la pensée s'efforce de la rétablir grâce à l'adjectif. »¹

¿Cómo conciliar una cita con la otra? Hemos visto ya que Bergson no condena el lenguaje en general, sino cierto uso de él, una forma de expresarse. Los adjetivos revelan a pequeña escala estas preferencias, pues cierto uso de los adjetivos, lejos de normalizar lo real, exhibe su carácter heterogéneo. Recordemos nuestra búsqueda del sentido fundamental de la palabra *durée*. Comenzamos por un relevamiento de todas las expresiones, de todos los adjetivos que Bergson utiliza para caracterizarla: imprevisible, moviente, cambiante, creadora... Bergson se rehúsa a asignarle un solo nombre a la *durée*, al *élan*, a la evolución creadora; y se rehúsa a asignarle una sola cualidad. Con los adjetivos, caracteriza sin calificar. Caracteriza sin homogeneizar en una misma cualidad. Con la pluralidad de adjetivos, Bergson intenta devolverle a la *durée* lo que le quita con el nombre “*durée*”. Lo más importante, en efecto, no es el adjetivo en sí, sino la diversidad de adjetivos, la multiplicidad. ¿Por qué tantos, tantos distintos? ¿No puede Bergson decidirse? Justamente: “le temps est cette hésitation même, ou il n'est rien du tout”². Con la multiplicación de adjetivos distintos Bergson dice la fugacidad de la *durée*. ¿Qué es la *durée*? Aquello que no

¹ M 516.

² PM 101.

acepta un solo adjetivo. Aquello que ya no es imprevisible, sino sorprendente, o mejor, novedoso, incluso creador.

Bergson es lo que se dice “laxo” en la utilización de los términos. Es vago en su expresión. Puede parecer una mala costumbre para el discurso filosófico, que busca siempre la precisión. No obstante, en Bergson, esa laxitud, esa vaguedad, es una necesidad del sistema. La naturaleza de la *durée* exige la vaguedad, emplear muchas palabras distintas para decir lo mismo. Los conceptos de Bergson, no tienen un solo nombre, sino varios. Ese nombre no se acompaña por el mismo adjetivo, sino por varios, variados. Este es uno de sus desafíos poéticos: permanecer preciso al diversificar la adjetivación. Para dar cuenta de la continuidad moviente de lo real, Bergson se refiere a una cosa con muchas palabras. Pero lo inverso también es cierto, con una palabra se refiere a muchas cosas. Este procedimiento es un nuevo recurso, la polisemia. Y como bien mostró Stancati, no contribuye ya a la constitución, sino a la continuidad. La misma palabra debe significar lo uno y lo otro para diluir los límites de lo real. Comenzamos así con el análisis de los recursos que aspiran a la continuidad, a la indivisibilidad, a la simpleza e interpenetrabilidad.

B. Los recursos contra la divisibilidad

1. La polisemia

Soulez y Gambarara remarcan al pasar cierta polisemia en la expresión de Bergson, pero Stancati hace de ella la verdadera solución al problema de la expresión. Su importancia era clave, porque no sólo era una manera de transmitir la continuidad, sino también una manera de superar los obstáculos del cómo. La polisemia, decíamos, es una nueva forma de significar, una forma no convencional, que puede ayudar a borrar los límites demasiado groseros de las palabras, para adaptarse a las fluctuantes articulaciones de lo real. No obstante, observábamos que el análisis de la polisemia por parte de Stancati tenía el defecto de permitir la divisibilidad. La polisemia, decía ella, es una marca de complejidad a nivel ontológico. La polisemia, creemos nosotros, al contrario, debe ser una marca de simpleza a nivel ontológico, pero no por esto, de homogeneidad, sino de heterogeneidad.

El problema de la polisemia tiene una historia. En 1900, André Lalande emprende la confección de un *Vocabulario técnico de la filosofía* con la colaboración de Louis Couturat y de todos los miembros de la Sociedad francesa de filosofía. Bergson participa de las sesiones de discusión, y se muestra simpático respecto al proyecto general. Pero en una sesión de 1901 expresa algunas reservas en cuanto a la definición de los términos en materia de metafísica y de moral.

“Est-il utile d’arrêter définitivement la signification des termes là où les idées sont encore flottantes? Peut-on fixer le sens du mot quand on discute encore la nature de la chose ? »¹

Para las palabras de la metafísica y la moral, Bergson defiende la polisemia. No obstante, en 1921 *Matière et mémoire* es citado por Antoine Albalat en su *Comment il ne faut pas écrire* por el abuso de términos técnicos. El libro de Albalat levanta una polémica que lleva a Constantin Bourquin a realizar la encuesta sobre cómo deben escribir los filósofos para la revista *Le monde nouveau*. Realizan aportes los filósofos e intelectuales más reconocidos: Benda, Blondel, Maritain, Lalande... En su contribución Bergson matizará su posición anterior. Sostiene allí que hay dos tipos de problemas en filosóficos, los grandes problemas, que interesan a todo el mundo y que deben expresarse en la lengua de todos, y las cuestiones especiales, en las que la utilización de términos técnicos puede evitarles a los especialistas digresiones inútiles. Entonces, si bien Bergson se inclina del lado de la polisemia para cuestiones de metafísica y moral, vemos que en cuestiones de psicología, también de matemática o física, acepta el empleo de términos técnicos, es decir, unívocos. Tomemos un ejemplo, la palabra “*pensée*”, pensamiento. Bergson la utiliza tanto para la intuición como para la inteligencia. Ahora bien, si intuición e inteligencia son heterogéneas, hay continuidad entre una y otra. Son dos sentidos de una misma dirección, dos direcciones de una misma evolución, una prolonga a la otra, aunque es de naturaleza radicalmente distinta. “*Pensée*” es en Bergson un término de una polisemia tal, que abarca opuestos. Su caso no es el único. Lo mismo pasa con el tiempo. Y lo mismo pasa con el lenguaje, de ahí nuestro problema. “Lenguaje” a veces significa lengua, y por eso no permite expresar la

¹ M 503.

durée; a veces significa palabra o expresión, y entonces lo permite. “Tiempo” a veces es tiempo homogéneo, y entonces más tiempo que espacio; a veces es el verdadero tiempo, *durée*. El “tiempo” no es el “tiempo” para Bergson, pues el primero es espacio, y el segundo *durée*. La polisemia es aquello mismo que le permite a Bergson construir las paradojas, y su explicitación es aquello mismo que permite disolverlas. Con ella, Bergson reúne lo diferente en el seno de lo mismo. La polisemia es una expresión, en varios casos, del dualismo monista de Bergson. Porque expresa el dualismo, expresa la heterogeneidad; porque expresa el monismo, expresa la simpleza. Pero en ningún caso es complejidad lo que recubre sino continuidad de una heterogeneidad. *Por ser continua es simple. Y no por ser heterogénea es compleja*. Con muchas palabras Bergson dice lo mismo, así logra introducir en la lengua la constitución. Con una, dice lo diferente, así logra introducir la continuidad, sin homogeneizar la constitución. Un recurso y el otro parecen condenarlo a la vaguedad. Ella es, al contrario, una liberación de las notas del espacio.

2. Las glosas metadiscursivas

Sin embargo, Bergson por momentos limita la polisemia con glosas metadiscursivas. Philippe las describe en “*Théorie du lexique et pratiques d’écriture: les gloses métadiscursives dans ‘Le possible et le réel’*”. Tras analizar independientemente el recurso de la glosa, veremos cómo resolver la contradicción.

Según Philippe, las glosas metadiscursivas en “Lo posible y lo real” son de dos tipos.

“Si l’on considère le topos selon lequel l’imprécision du discours commun menace en permanence la rigueur de l’entreprise philosophique, l’on ne s’étonnera pas qu’une grande partie des gloses métadiscursives bergsoniennes semblent avoir pour but d’assurer le droit cheminement d’une pensée que le langage risque sans cesse de détourner.”¹

¹ « Théorie du lexique et pratiques d’écriture : les gloses métadiscursives dans ‘Le possible et le réel’ », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, Paris, PUF, 1998, p. 186.

Una primera clase de glosa tiene como objetivo el rigor. En este caso, la glosa intenta atajar la polisemia, precisar el significado de una palabra, evitar el malentendido. Pero al lado de este tipo de glosas, hay una segunda clase.

«Ce que semblent dire les gloses, c'est que tout débordement de sens est interdit, sous peine d'un écroulement de l'édifice de la pensée. Or, un certain nombre d'éléments dans ce texte ne paraissent pas obéir à cette conception fermée du langage. Et c'est comme si nous avions affaire à deux types de pratiques discursives entremêlées : un régime discursif clos qui exige rigueur conceptuelle et précision lexicale ; un régime discursif ouvert qui ne semble respecter ni l'une ni l'autre. »¹

Al lado de lo que Philippe llama las “gloses fermentantes”, glosas de clausura, están las “gloses ouvrantes”, glosas de apertura. Las primeras bloquean la polisemia ligando un significante con un significado; las segundas desbloquean esta relación unívoca y permiten la fluctuación del significado. Son ellas las que autorizan la continuidad de lo que se significa. He aquí dos ejemplos:

«... a côté de l'intelligence il y a en effet la perception immédiate, par chacun de nous, de sa propre activité et des conditions où elle s'exerce. Appelez-la comme vous voudriez. »²

« Peu importe la nature de ce qui est : dites que c'est matière ou esprit, ou l'un et l'autre... »³

Las glosas de apertura abren el significado, desdibujan sus límites y lejos de bloquear la polisemia o el mal entendido, intentan socavar la base estable del lenguaje. Permiten, como dice Philippe, que el sentido desborde. En síntesis, esfuman los límites de las palabras, permiten el contagio entre significados, reflejan a nivel lingüístico la continuidad de lo real. Cuando Bergson dice “llámenla como quieran”, es porque quiere evitar imponer a cierta

¹ *Ibid*, p. 190.

² *PM* 102.

³ *PM* 106.

actividad continua los límites de la inteligencia. Cuando Bergson da a elegir, “digan que es materia o digan que es espíritu”, es porque se niega a dividir lo que realmente es uno. La glosa metadiscursiva sirve entonces para dar cuenta de la continuidad de lo real.

¿Pero qué hay de la glosa de clausura? Entra en contradicción con la glosa de apertura y con la polisemia. Parece delimitar, dividir, compartimentar. El conflicto se resuelve de la misma manera que el debate entre dos formas estructurales, gracias a nuestro esquema dinámico. Bergson no habla siempre de la misma manera. A veces debe jugar el juego argumentativo y acercarse a la lengua. En este caso, la estructura será casi lineal, y los términos, unívocos. Cuando se trate de transmitir la *durée*, así como cambia la estructura, cambia el modo de significar. Es en los pasajes más positivos en los que más se explota la polisemia y la glosa de apertura. Ambos recursos pretenden asegurar la continuidad de lo que no obstante difiere por naturaleza.

3. Comparaciones y metáforas (2): la *durée* como melodía

Empezamos la primera parte con el recurso más famoso de todos, la metáfora. La trabajamos en conjunto con la comparación: operaba una identificación de la obra con el mundo insertando en el discurso la creatividad. Ahora nos topamos con otra comparación y con otra metáfora, que en este caso pretenden expresar la continuidad. Se trata de la imagen más famosa de Bergson: la melodía.

Aparece por doquier, de manera recurrente, en casi todos los libros, más o menos desarrollada¹. La *durée* debe pensarse como una melodía, la naturaleza de lo real es melódica, dice Bergson. Porque una melodía es indivisible. Porque una melodía es un *continuum*. ¿Cuál es la razón de esta comparación devenida metáfora? La melodía no es indivisible por una deficiencia del oído humano. Y tampoco tanto porque sus notas se interpenetren entre sí, por una permanencia de la nota pasada en la nota futura. Podríamos imaginar una melodía cuyas notas estén bien delimitadas. Una melodía es indivisible, porque de ser dividida, ya no sería *esa* melodía, sino *otra* melodía. La naturaleza de la melodía es tal que su mera división la distorsiona. Porque la naturaleza del espíritu no puede fragmentarse sin distorsionarse, es melódica. Esta vez, el objetivo de la

¹ E 95; PM 11, 76, 141, 164; EC 173; DS 41...

identificación ontológica es la continuidad, y por eso el término comparante no es la obra de arte en general, sino la pieza musical.

4. El ritmo (1): generador de unidad

Como toda pieza musical, la de Bergson tiene su ritmo. Es, de hecho, otro recurso bastante mencionado por los comentaristas. Es la solución que aportan dos de ellos, Soulez y Giolito; y son aun más los que remarcan el recurso. Si muchos lo mencionan, es porque Bergson lo resalta en varios pasajes:

“Les mots auront beau être choisis comme il faut, ils ne diront pas ce que nous voulons leur faire dire si le rythme, la ponctuation et toute la chorégraphie du discours ne les aident pas à obtenir du lecteur, guidé alors par une série de mouvements naissants, qu’il décrive une courbe de pensée et de sentiment analogue à celle que nous décrivons nous-mêmes. Tout l’art d’écrire est là. »¹

« Avant l’intellection proprement dite, il y a la perception de la structure et du mouvement ; il y a, dans la page qu’on lit, la ponctuation et le rythme. »²

Para Giolito, el ritmo de la frase bergsoniana desenvuelve largos períodos encadenando estrechamente sus segmentos para conformar el flujo continuo de una *durée* anterior³. Pero no explica en detalle cómo el ritmo resuelve el problema de la continuidad ni proporciona ejemplos. Nosotros heredamos el recurso y lo queremos ahora desarrollar. Debemos encontrar frases que, gracias al ritmo, interpenetren sus momentos. Un buen ejemplo es el “épico” final del capítulo tercer de *L’évolution créatrice*, como lo llama Jankélévitch.

“Tous les vivants se tiennent, et tous cèdent à la même formidable poussée.
L’animal prend son point d’appui sur la plante, l’homme chevauche sur l’animalité, et

¹ ES 46.

² PM 94.

³ « L’impossible et le réel : sur la représentation », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, Paris, PUF, 1998, p. 148.

l'humanité toute entière, dans l'espace est dans le temps, est une immense armée qui galope à côté de chacun de nous, dans une charge entraînant capable de culbuter toutes les résistances et de franchir bien des obstacles, même peut-être la mort. »¹

La primera frase anuncia la tesis: "tous les vivants se tiennent". Nosotros debemos analizar no tanto cómo el contenido la prueba, sino cómo la forma la expresa. Todos los seres vivos están amarrados entre sí. ¿Los elementos de nuestra frase lo están? Creemos que sí, en primer lugar, por la mera reaparición de palabras familiares de las palabras:

«L'animal prend son point d'appui sur la plante, l'homme chevauche sur l'animalité, et l'humanité toute entière... »

Los términos se reiteran dotando a la frase de unidad, logrando un efecto de eco, como cuando pisamos el pedal izquierdo del piano para sostener la nota anterior mientras suena la que le sigue. El mismo efecto se logra luego por medio de la reiteración de los sonidos. En una masa continua producida por la aliteración en [m], retumban los golpes repartidos de la [e]:

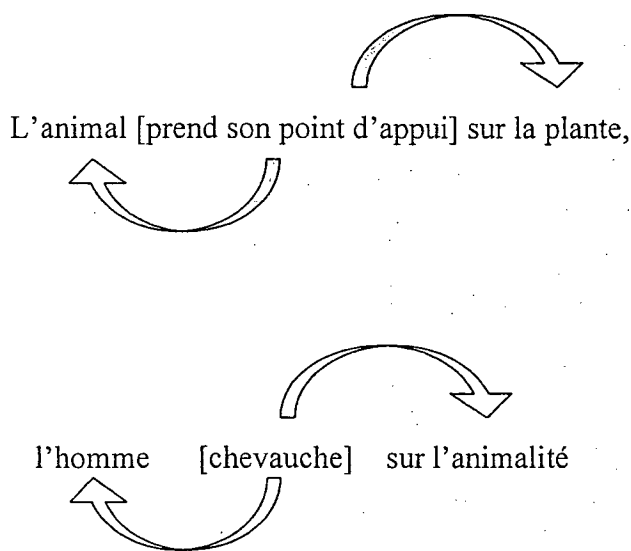
L'animal prend son point d'appui sur la plante, l'homme chevauche sur l'animalité, et l'humanité toute entière, (...) est une immense armée...

La reiteración de sonidos funciona como la reiteración de palabras, como funcionaba la fórmula recurrente de L'homme: proveen al texto de unidad. Y si se reitera una unidad menor a la palabra, la letra, también se reitera una unidad mayor, la proposición, gracias a una construcción en paralelismos que ubica siempre primero el sujeto, luego el verbo y finalmente el circunstancial u objeto directo:

(L'animal / prend / son point d'appui sur la plante),
(l'homme / chevauche / sur l'animalité),
(et l'humanité toute entière, / (...) est / une immense armée)

¹ EC 271.

En cuarto lugar, existe en los verbos, en el significado de los verbos, un recurso más sutil para lograr la interpenetración de los momentos. El hombre *cabalga*, como un animal. Y el animal *tiene un punto de apoyo*, como la planta. Los verbos son metafóricos, y el elemento comparante es el circunstancial que le sigue o el sujeto previo. Los verbos, además de ser verbos del sujeto que los precede inmediatamente, son un lazo metafórico entre los elementos.



Las tres formas de reiteración (de palabras, de sonidos y de proposiciones) y el sentido metafórico de los verbos logran que los elementos de la frase se interpenetren entre sí de manera a lograr la unidad. Pero esto no es exactamente lo que preguntábamos. Si queremos unidad, la queremos gracias a un recurso en particular, el ritmo. ¿Cómo el ritmo genera unidad? Debemos atender a los signos de puntuación. Por un lado, podemos notar que disminuyen a medida que la frase avanza. Encontramos dos en las primeras líneas, luego uno, y finalmente ninguno. Más allá de esta cuantificación, la frecuencia disminuye. Los signos de puntuación, rupturas, cortes, respiros del lector, desaparecen para que los elementos de la frase se fundan, como los seres vivos lo hacen. Pero en segundo lugar, podemos notar que si bien los primeros signos marcan los límites de las dos primeras proposiciones, la siguiente los desborda.

(L'animal prend son point d'appui sur la plante), (l'homme chevauche sur l'animalité), (et l'humanité toute entière, dans l'espace est dans le temps, est une immense armée qui galope à côté de chacun de nous, dans une charge entraînant capable de culbuter toutes les résistances et de franchir bien des obstacles...)

A medida que la frase avanza los signos de puntuación pierden su potencia de delimitación. La proposición se desarrolla por encima de ellos, venciendo los obstáculos, como la humanidad. La frase comienza con proposiciones cortas y delimitadas por comas, pero sigue con una tercera que parece atropellarlas hasta hacerlas caer. La frase también vence las resistencias, supera los obstáculos. Se lleva puestas las comas, por así decirlo, desbordando de vitalidad. La melodía de la *durée* también tiene su ritmo. Es un ritmo tal que parece dirigirse hacia su abolición para favorecer la emergencia de una melodía absolutamente continua.

5. Los títulos y los subtítulos (1): generadores de organicidad

En el pasaje estudiado, diversas reiteraciones producen una unidad secreta, entre líneas, literalmente. Hay otro tipo de reiteración, que aspira a una unidad más amplia, la de los títulos y los subtítulos. En “Le possible et le réel: quel genre de texte?”, Maingueneau dice que el subtítulo de *La pensée et le mouvant*, “Ensayos y conferencias”, retoma una fórmula genérica ya utilizada en *L'énergie spirituelle*, en 1919. El prefacio, de hecho, lo explicita:

“Dans un livre paru en 1919 sous le titre de *L'énergie spirituelle* nous avons réunis des « essais et conférences » portant sur les résultats de quelques-uns de nos travaux. Notre nouveau recueil, où se trouvent groupés des « essais et conférences » relatifs cette fois au travail de recherche lui-même, sera complément du premier. »

Según Maingueneau, con este prefacio, Bergson define una relación de complementariedad entre las dos recopilaciones, esforzándose por aumentar la organicidad de su obra, jugando

sobre la distinción entre “los resultados de algunos trabajos” y “el trabajo de investigación”. La organicidad de la obra sería una forma de dar cuenta de la continuidad de la *durée*, y el subtítulo de *La pensée et le mouvant*, un recurso para producirla.

Nosotros podemos generalizar la remarca de Maingueneau a los títulos de Bergson en general. Casi todos los títulos de los libros se constituyen por un par de nociones fiel al dualismo de Bergson: *El pensamiento y lo moviente*, *Duración y simultaneidad*, *Materia y memoria*, etc.. Todas las obras, luego, en su interior, presentan subtítulos en el margen superior de la página. Se trata de un rasgo estilístico, de una marca textual identitaria que expresa tipográficamente la organicidad de la obra. La reiteración, en términos generales, es signo de unidad. Con la reiteración de palabras, sonidos y proposiciones, mostramos cómo se genera la unidad de una frase. Con la reiteración de los títulos y subtítulos, mostramos cómo se logra la organicidad de la obra. Con la actualización del recurso ya estudiado por Lhomme, la recurrencia formular, veremos cómo se logra una unidad intermedia, la unidad de un ensayo, “Le possible et le réel”.

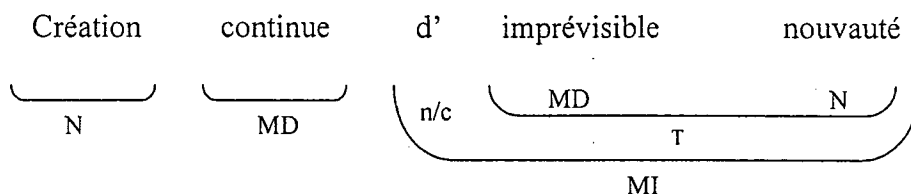
6. “Creación continua de incesante novedad”

La fórmula “creación continua de imprevisible novedad”, decía Lhomme, permite dar cuenta de la continuidad de la *durée*, introduciendo indivisibilidad en el texto. Por su recurrencia externa, por un lado, y por su estructura interna por otro. Pero en su momento, criticábamos que con la recurrencia Lhomme persiguiese la homogeneidad del texto, y con el análisis de la estructura interna, la reversibilidad de la fórmula. Deseamos aprovechar el recurso de Lhomme para generar unidad, pero debemos actualizarlo de manera a evitar la homogeneidad y la reversibilidad, de manera a que no atente contra la constitución y la sucesión.

“Création continue d'imprévisible nouveauté”

Comencemos con la composición de la fórmula. La fórmula es reversible, según Lhomme, pues la escritura de Bergson, en general, pone al mismo nivel adjetivos y sustantivos. La elipsis verbal era lo que volvía a los términos intercambiables. Y por

intercambiables, interpretamos que Lhomme se refiere a la función de los términos, no a su lugar en la frase. Pues en tal caso, no diría que pone al mismo nivel adjetivos y substantivos. Tomémonos el trabajo entonces de analizar las funciones de adjetivos y substantivos.



La fórmula se compone de un núcleo (“création”) que es modificado directa e indirectamente por un modificador directo (“continue”) y por uno indirecto (“d’imprévisible nouveauté”). El modificador indirecto se compone a su vez de un núcleo (“nouveauté”) modificado por un modificador directo (“imprévisible”). Lo cual significa que la fórmula, ante todo, es una caracterización de la creación. Es la creación la que es continua, y la que crea imprevisible novedad. Es de la creación, de la *durée*, del *élan* de lo que se trata, como siempre. Y está caracterizado aquí según dos de sus notas fundamentales: la continuidad primero, antes de la preposición, y la heterogeneidad en segundo lugar, después de la preposición. Cualquier sustitución del núcleo sintáctico equivaldría a una sustitución metafísica de la *durée* por una de sus notas. No se trata de una continuidad o de una novedad creativas. Se trata de una creación continua de novedad. Con esto queda descartado un primer orden de sustituciones, las sustituciones del núcleo por sus modificadores.

¿Son los modificadores intercambiables entre sí? Por de pronto debemos decir que el asunto sería menos grave, pues nuestro núcleo seguiría siendo la creación. Pero analicemos la cuestión de cerca. ¿Cuáles son las sustituciones posibles? Son tres los términos a rotar, seis las posibilidades entonces. El cuadro siguiente las exhibe. Debemos, claro, descartar nuestra fórmula de partida.

1	Création continue d'imprévisible nouveauté
2	Création continue de nouvelle imprévisibilité
3	Création imprévisible de nouvelle continuité
4	Création imprévisible de nouveauté continue
5	Création nouvelle d'imprévisible continuité
6	Création nouvelle d'imprévisibilité continue

Analicemos una por una. La primera variación (2) invierte los términos que componen al modificador indirecto, su núcleo y modificador directo, la novedad y la imprevisibilidad. Pero esta inversión sintáctica tiene importantes consecuencias metafísicas. Lo que indica la sintaxis es que la novedad es lo imprevisible. Muy distinto a una novedad imprevisible es un imprevisto novedoso. La imprevisibilidad del *élan*, no es novedosa, es lo que es, lo que siempre fue y será, él que nunca es lo que fue, ni será lo que es, pues es siempre novedoso, imprevisiblemente novedoso.

La fórmula 3 opera ya dos inversiones. A la anterior se le suma la inversión del modificador directo del núcleo mayor con el modificador indirecto del núcleo menor; invierte la continuidad y la imprevisibilidad, que ya había sido invertida con la novedad. Si bien esta segunda inversión, por un lado no parece perjudicial, pues la creación es tan imprevisible como continua; por otro, admite el mismo razonamiento que vale para la fórmula anterior. Tampoco la continuidad es nueva, que como la imprevisibilidad, es tan antigua como el *élan*. La creación no crea una continuidad novedosa. Si es que crea una continuidad, esta no es novedosa, pues es, como dijimos, una nota fundamental del *élan* creador.

Pasamos a la tercera versión (4). Nuevamente, la creación bien puede ser imprevisible. No parece ser demasiado perjudicial este intercambio. Pero sí creemos que la presente fórmula viola la distribución que opera la fórmula madre. Pues si en la fórmula madre, de un lado y de otro de la preposición tenemos las dos notas fundamentales de la *durée*, heterogeneidad y continuidad, en la fórmula 4 ambas caen dentro del modificador indirecto, dejando para el modificador directo, una de las palabras que expresa la heterogeneidad. En efecto, tanto la imprevisibilidad como la novedad son sinónimos de

heterogeneidad, según nuestra clasificación inicial. No están juntos por casualidad en la fórmula, la distribución tiene cierta coherencia, una lógica que la fundamenta. Continuidad por un lado, y heterogeneidad por el otro. En la versión 4, las dos notas fundamentales vienen después de la preposición, y una de ellas se repite antes. La elección de la distribución no es de menor importancia si recordamos las confusiones a las que llevó la conciliación de estas dos notas fundamentales. El mismo Lhomme confunde continuidad con homogeneidad. No es casual entonces que considere estos términos intercambiables. Probando que no lo son, corregimos el error de Lhomme y devolvemos al texto los recursos que necesita para expresar lo que pretende.

Para la versión 5 podríamos recurrir al mismo razonamiento de antes: así como la imprevisibilidad y la continuidad no son novedosas, la creación no lo sería. Pero no basta, porque la creación está en otro nivel sintáctico y metafísico. Ella es el núcleo sintáctico que los modificadores caracterizan y la sustancia ontológica cuyas notas fundamentales son la continuidad y la novedad. El hecho que las notas de la creación no sean novedosas, no nos permite deducir que la creación no lo sea. ¿Es la creación novedosa? ¿Nueva? La pregunta es distinta, la respuesta siempre va a estar guiada por la sintaxis. Si la creación crea novedad, no por ello es ella misma novedosa. Las fórmulas están lejos de significar lo mismo. Si la novedad pertenece al modificador indirecto es porque lo que el texto pretende decir es que la creación crea novedad, por más novedosa que ella sea. Atención, no es que la novedad sea un objeto externo creado por la creación. Una tal lectura sería infiel al espíritu del bergsonismo. Lo creado no es efecto de una causa creada, como la criatura y el creador no se separan en Spinoza. Digamos que lo novedoso es el crear de la creación, o bien que el *élan* crea innovando. En todo caso, la innovación del *élan* no lo vuelve a él mismo novedoso. Innovador, pero no necesariamente novedoso, es el *élan*, según la fórmula madre. Novedoso, pero no necesariamente innovador, lo sería según la fórmula 5.

La última posibilidad es la más problemática de todas porque combina dos de los errores anteriores. No sólo hace novedosa a la creación, sino que combina heterogeneidad y continuidad dentro del modificador indirecto. Violenta el sentido de la fórmula y también su lógica distribución.

Nuestra conclusión es que los términos no son intercambiables. [Cualquier modificación sintáctica implica una alteración semántica y supone otra metafísica.] Una

metafísica similar talvez, pero otra al fin. Los términos no son intercambiables, y la fórmula no es reversible. Recupera gracias al análisis sintáctico aquello de lo que carece semánticamente: la sucesión. Una palabra no puede venir antes que otra, pues cada una sucede a la otra. Cada puesto es, no necesario, jamás, pero inevitable. De hecho, en la última página del texto, cuando la fórmula reaparece bajo una forma abreviada, los dos términos que la componen se hallan intercambiados, pero guardan su función sintáctica, es decir, su jerarquía ontológica: "...il y a jaillissement effectif de nouveauté imprevisible"¹. Lo imprevisible es la novedad.

Ahora bien, si la fórmula reaparece bajo una versión abreviada, ¿cabe decir que reaparece, que recurre? Es nuestro segundo problema. Pasemos a la recurrencia formular. Lo cierto es que la fórmula entera, que aparece en la primera frase del texto, no vuelve a aparecer más que en la anteúltima página², y en la última, de manera abreviada. Lo que reaparece son las palabras sueltas que la componen, lo cuál nos parece demasiado poco como para hablar de recurrencia, como poco nos parece, la forma abreviada. Pero concediendo esto, ¿habría recurrencia entre la primera y la segunda aparición? No lo creemos, porque una es la fórmula que abre el texto, y otra la que lo cierra. Entre ambas pasó algo: el texto. Como una reescritura del *Quijote*, tres siglos más tarde, no sería una reescritura del *Quijote*, la reescritura de una fórmula, unas páginas más tarde, no es una reescritura de la fórmula. Entre ambas, puntos inmóviles, puntos de apoyo, pasó un movimiento, pasa más bien, la lectura, o la escritura. La fórmula que abre no es la misma que la cierra, pues entre ambas lo posible se volvió real. A la primera fórmula, no la precede más que el título. A la segunda, la demostración entera: el pasaje por el orden y el desorden, por el ser y la nada, por lo posible y lo real, por la anécdota que lo ilustra, la de la literatura del mañana. Una es la primera, y la otra, la segunda. Entre ambas, el texto dio una larga vuelta. Esa vuelta, que parece un círculo, porque el punto de llegada parece ser el mismo punto de partida, en realidad no lo es. El punto de llegada, si bien parece el mismo, es otro, nuevo, distinto. Se llegó a él tras los pasos de la demostración, gradualmente, *continuamente*. Pero él ya es otro, respecto del primero, *heterogéneo*. La recurrencia formular, si bien dota al texto de continuidad, no atenta contra su heterogeneidad.

¹ E 116.

² E 115.

7. Los verbos (1): la cópula y el tiempo imperfecto

Cuando Lhomme analiza la estructura interna de la fórmula, señala que la elipsis verbal es una forma de insertar continuidad. La supresión del verbo permitiría expresar una de las notas de la *durée*. La idea es coherente con aquel pasaje ya citado y recitado de *L'évolution créatrice* en el que dice Bergson que el verbo inmoviliza los actos¹. Pero así como contra ese pasaje recuperamos los adjetivos, vamos ahora a recuperar los verbos. Lo haremos siempre de la misma manera, siguiendo nuestro método después de todo. Bergson nunca critica al lenguaje como un todo, sino cierto uso de él, un uso demasiado cercano al espacio de la lengua. Critica cierto uso de los adjetivos y cierto uso de los verbos. Pero esta crítica no excluye la posibilidad de otro uso, el que exploraremos aquí. Si el verbo tiende a estabilizar el acto, hay un empleo del verbo que significa la *durée*. Comencemos por el uso de la cópula.

“La copule est phrase naissante. Ce n'est pas elle qui s'ajoute au sujet et au prédicat: ce sont ces derniers que nous prélevons sur elle... »²

Estas frases de Jankélévitch intentan ejemplificar la distinción entre simplicidad lógica y cronológica. Hay una simplicidad lógica, la del elemento que precede al organismo, la de la parte en relación al todo. Desde este punto de vista, la letra precede a la palabra, la palabra a la frase. Pero nadie aprendió a hablar aglomerando letras en palabras y palabras en frases. El único criterio de simplicidad cronológica es la precedencia histórica. Según la simplicidad cronológica, se invierten los términos, y el organismo precede al elemento como el todo a las partes, como si ellas se desplegasen desde él, en vez de unirse para formarlas. Desde este punto de vista, la frase precede a la palabra. Jankélévitch no elige caprichosamente ejemplificar con el lenguaje. Bergson mismo lo hace:

¹ EC 303.

² Henri Bergson, París, PUF, 1999, p. 18.

“La même pensée se traduit aussi bien en phrases diverses composées de mots tout différents, pourvu que ces mot aient entre eux le même rapport. Tel *est* le processus de la parole. Et telle *est* aussi l’opération para laquelle se constitue un philosophie. »¹

En el ejemplo de Bergson se confirma el de Jankélévitch. Es la cópula lo que le sirve a Bergson para avanzar en el razonamiento, es ella la que despliega las partes a partir de una idea simple. La cópula une lo que sigue con la frase que la precede. Está en el comienzo de una frase, pero casi como al final de la anterior. Como si el ser fuese eso mismo que avanza y se despliega en sus elementos componentes. Porque el ser es despliegue continuo, el “ser” es lo que permite expresar su continuo desplegarse.

Existe otro uso verbal que permite insertar continuidad en el lenguaje, es el uso del tiempo imperfecto.

“...el imperfecto, el tiempo verbal con mejor capacidad para expresar el pasado que se prosigue en el presente y lo continúa, que sin ser plenamente presente no es completamente pasado y que no podría pues ser localizado, detenido, delimitado con precisión.”²

Los pasajes de *L’évolution créatrice* son en este sentido particularmente ilustrativos. La evolución es continua. Nada mejor que el imperfecto para expresar la continuidad de ese pasado que gradualmente se hace presente. En el capítulo segundo Bergson intenta reconstruir la historia de la vida. Tras aclarar que los seres vivos no son cosas sino progresos, dice:

“Les Mollusques d’abord avaient une coquille plus universellement que ceux d’aujourd’hui. Les Arthropodes en général étaient pourvus d’une carapace; c’étaient des Crustacés.”³

¹ PM 134. El subrayado es nuestro.

² *El pensamiento de Bergson*, México, Fondo de cultura económica, 1968, p. 49. Barlow está citando a Delattre. Y Delattre se refiere en realidad a la frase de Proust. Nosotros nos apropiamos del recurso. El gesto, quizá, halle su justificación más adelante.

³ EC 131.

Los moluscos no tuvieron una concha, tenían. Los artrópodos no estuvieron provistos de un caparazón, estaban. ¿Quién sabe cuándo? Nadie. Nadie puede asignar límites precisos a las fases de la evolución. No puede hacerlo el científico, porque la ciencia no ha logrado tal exactitud. Tampoco puede el metafísico, porque sabe que la fase no tiene límites exactos. El primero la violenta, por eso se expresa en pasado perfecto o compuesto. El segundo con ella simpatiza, por eso se expresa en pasado imperfecto, para esfumar los límites del pasado y mezclarlos con los del presente. Aclaremos que no por esfumar los límites, el metafísico confunde una cosa con la otra. Funde sin confundir. Pasado y presente se distinguen por naturaleza. Por eso la *durée* es heterogénea. Pero gradualmente se pasa de uno a otro. Por eso es continua. Los moluscos y artrópodos ya no están recubiertos por conchas y caparazones como antes, pero no se sabe cuándo han dejado de estarlo. La utilización del pasado imperfecto permite a Bergson significar la continuidad del *élan*, evitando fijarlo en fases, inmovilizarlo en actos.

C. Los recursos contra la inmovilidad

1. Los verbos (2): el participio presente

La continuidad tiene su tiempo: el imperfecto; la sucesión, el suyo: el participio presente. Comenzamos con los recursos que facilitan la comunicación de la tercera nota de la *durée*, la sucesión o el movimiento. El participio presente es el primero de ellos.

« Le vice commun au finalisme radicale et au mécanisme consiste à envisager uniquement ce que nous appelions les ‘participés passées’ de la vie, et jamais son ‘participe présent’. »¹

Jankélévitch quiere decir que tanto el mecanicismo como el finalismo observan la vida como ya constituida, como ya sucedida, ya pasada, participio pasada. La predicción, ambicionada por ambos, así lo requiere. Ella es posible sólo si el futuro es como el pasado, igual al pasado, si de las mismas causas se siguen los mismos efectos. Si la vida es al

¹ Henri Bergson, París, PUF, 1999, p. 133.

contrario producción de novedad, ni siquiera producción, creación más bien, la predicción deviene imposible, y sus supuestos, insostenibles. El futuro ya no es como el pasado. No es, todavía, sino que se va haciendo, en presente, en participio presente. La predicción, dice luego Jankélévitch, sólo es posible en futuro anterior, es decir, desde un futuro imaginado, que piensa el presente como pasado y el futuro como presente. Pero ese futuro, imaginado, no es real. El presente es presente, y del futuro real, poco sabemos. Esta es la diferencia entre la ciencia y la metafísica desde un punto de vista verbal: una piensa el presente en participio pasado, la otra en participio presente. Por eso Jankélévitch usa estos apodos. Y por eso, vemos en ellos un verdadero recurso textual para dar cuenta del movimiento.

Bergson no sólo utiliza los participios presentes por doquier, hasta en un título, *La pensée et le mouvant*, sino que en *L'évolution créatrice* eleva las formas verbales hasta el nombre de dos métodos, casi como Jankélévitch mismo:

“Pour que notre conscience coïncidât avec quelque chose de son principe, il faudrait qu'elle se détachât du *tout fait* et s'attachât au *se faisant*.”¹

Citemos, en este sentido, el paradigmático final del *Essai*, que no utiliza un participio presente, pero una proposición relativa equivalente:

“En résumé, toute demande d'éclaircissement, (...) revient sans que s'on doute à la question suivante : « le temps peut-il se représenter adéquatement par de l'espace ? » - A quoi nous répondons : oui, s'il s'agit du temps écoulé ; non, si vous parlez du temps qui s'écoule. »²

“*Du temps s'écoulant*” diríamos. Tal la filosofía de Bergson, una *Búsqueda del tiempo perdiéndose*. Al tiempo perdido, que lo busque la ciencia. Que lo busque el sentido común. Hallará lo que necesita: un tiempo determinado, t-1 o t-2, podríamos decir, simbólicamente, un tiempo fijo, un tiempo inmóvil, un punto, en el espacio, un lugar, un espacio. Pero que el espacio comience a moverse, que se mueva, que devenga moviente, y

¹ EC 238

² E 116.

entonces, ya sin darnos cuenta, hablamos con un participio presente, “moviente”, y nos salimos del espacio, ¿hacia donde?, hacia el tiempo que pasa, pasando. El participio presente es la forma verbal adecuada a la sucesión, al movimiento, la dinámica del *élan*.

Imperfectos y participios presentes predominan en un curioso fragmento de *Les deux sources de la morale et de la religion*.

“Une dame se *trouvait* à l’étage supérieur d’un hôtel. *Voulant* descendre elle s’engagea sur le palier. La barrière destinée à fermer la cage de l’ascenseur *était* justement ouverte. Cette barrière ne *devant* s’ouvrir que si l’ascenseur est arrêté à l’étage, elle crut naturellement que l’ascenseur *était* là, et se précipita pour le prendre. Brusquement elle se sentit rejeter en arrière : l’homme chargé de manœuvrer l’appareil *venait* de se montrer, et la *repoussait* sur le palier. Elle constata, stupéfaite, qu’il n’ y *avait* ni homme ni appareil. Le mécanisme *s’étant* dérangé, la barrière avait pu s’ouvrir à l’étage où elle *était*, alors que l’ascenseur était resté en bas. C’est dans le vide qu’elle *allait* se précipiter : une hallucination miraculeuse lui avait sauvé la vie. »¹

2. El relato

El pasaje de la dama y el ascensor no pertenece al género del ensayo, sino al de la narrativa. Gamabarara veía en la enunciación la solución a nuestro problema mayor. Nosotros criticamos esa solución porque vimos que siempre hay discurso y que el discurso puede ser todavía demasiado espacial. Ahora queremos sofisticar el recurso, distinguiendo el discurso del relato, la enunciación en general de la narración. Lo que inserta sucesión en el lenguaje, no es su discursividad, sino el relato, el relatar. Cuando Jankélévitch se ocupa del acto libre, dice que en ningún lugar el “ídolo de la explicación” hizo surgir más aporías insolubles que en las cuestiones relativas a la libertad.

“L’*explication* n’est précisément jamais contemporaine des choses à expliquer: elle substitue à l’histoire empirique des événements l’histoire intelligible des phénomènes, et doit attendre que celle-là soit entièrement racontée avant de reconstituer celle-ci ; ce qui

¹ MR 125.

oppose le *récit* à l'explication, c'est que, dans un récit, le biographe ou le narrateur sont, par convention, toujours contemporains de la chronique romanesque qui se déroule, tandis que dans une 'explication' le moraliste ou l'historien sont fictivement postérieurs à la chronique déroulée. »¹

La explicación debe esperar que el fenómeno se haya desarrollado para explicarlo. La narración, en cambio, es contemporánea a él. Lo narra mientras sucede, la narración es su sucesión. La explicación no es sólo la abolición del tiempo, el acto mismo de explicar supone que el tiempo haya sido abolido. Comprendemos la estrecha vinculación entre los participios presentes y el relato. El relato es una forma de expresión en presente, contemporánea a lo expresado. Su tiempo, por excelencia, el participio presente. Lo expresado sucede en el momento en que se expresa, sucede expresándose, se expresa sucediendo. Por eso es otra forma de transmitir la *durée*.

3. La autobiografía

Un tipo recurrente de relato es la autobiografía intelectual. Cossutta encuentra en este tipo de relato particular, por el hecho de ser autobiográfico, una manera especial de insertar la sucesión en la obra, más allá de lo que hace el relato en términos generales para Jankélévitch.

«L'autobiographie intellectuelle articule plutôt chronotopie et chrono-logie puisqu'elle détache les éléments doctrinaux de leur arrière-plan événementiel pour les représenter en une continuité idéale quoique comme durée interne de l'œuvre.»²

Cossutta llama "cronotopía" al campo textual en el que se inscribe la doctrina; "crono-logía", al conjunto de los aspectos ligados a la evolución de la doctrina, a las condiciones internas de su elaboración, a las relaciones genéticas, genealógicas que enlazan sus momentos. El relato autobiográfico articula una cosa y la otra. Es decir, inserta en el

¹ Henri Bergson, París, PUF, 1999, p. 59.

² « L'œuvre philosophique de Bergson : une 'création continue d'imprévisible nouveauté' ? », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, París, PUF, 1998, p. 78.

campo textual en el que la doctrina se inscribe, en principio estático y simultáneo, la evolución real de su génesis y desarrollo. Es una forma de hacer decir al texto la sucesión de la obra. En el principio de la introducción a *La pensée et le mouvant*, hallamos una de las autobiografías intelectuales de Bergson:

“Une doctrine nous avait paru jadis faire exception, et c’est probablement pourquoi nous nous étions attachés à elle dans notre première jeunesse. La philosophie de Spencer visait à prendre l’empreinte des choses et à se modeler sur le détail des faits. »¹

Con la referencia a la juventud de Bergson, con el adverbio de tiempo “jadis”, con la primera persona, el tiempo textual se hace más denso, más espeso, se llena de tiempo real. La cronotopía se inscribe en una cronología. El recurso autobiográfico indica que Bergson no sólo sucede a Spencer cronotópicamente, sino cronológicamente.

4. Comparaciones y metáforas (3): “significar las cosas en acto”

Hemos encontrado una serie de recursos novedosos para expresar la sucesión: el participio presente, el relato, la autobiografía. Los clásicos, como la metáfora, también lo permiten. Hasta aquí han sido analizadas metáforas particulares, la de la obra de arte y la de la melodía. Liberemos a la metáfora de sus contenidos concretos posibles y estudiémosla en la generalidad de su forma, en su modo de significar. En el anteúltimo estudio de *La métaphore vivante*, Ricoeur prueba que la metáfora tiene referencia doble. La metáfora dice “es como”. Dice “es y no es”. “Être comme, disions nous, signifie être et n’être pas.”² ¿Qué ontología sugiere implícitamente esta semántica? ¿Qué filosofía implica la descripción metafórica de la realidad? Ricoeur contesta esta pregunta en el último estudio con una de *Retórica III*. La metáfora “significa las cosas en acto”. Significar las cosas en acto es verlas como no impedidas de advenir, verlas como aquello que estalla. La expresión viva es la que dice la experiencia viva³. La metáfora, son su modo de significar, nos compromete con una ontología dinámica en donde las cosas son y no son, porque ya dejaron de ser lo que eran

¹ PM 2.

² *La métaphore vivante*, París, Seuil, 1975, p. 376.

³ *Ibid*, p. 391.

para pasar a ser otra cosa. Toda metáfora es expresión de dinamismo, de movimiento, de sucesión. Y al mismo tiempo que vence un obstáculo del cómo, la simultaneidad, como la polisemia, derrumba uno de los pilares del por qué. No es posible expresar la *durée*, decíamos en la primera parte porque el lenguaje es un sistema de signos convencional que paraliza la evolución. Más tarde precisamos: es la lengua, y no el lenguaje, el sistema convencional que paraliza la evolución. Ahora completamos: la expresión supera a la lengua en sus posibilidades por estar compuesta también de voz. Una voz metafórica significa de manera a evitar la parálisis del cambio, de manera a comunicar el dinamismo de la sucesión. Comprendemos por qué la fama de la metáfora, por qué parece ser el recurso predilecto de Bergson. Por su versatilidad. La hemos encontrado para expresar cada una de las notas de la *durée*, constitución, continuidad y sucesión. Es el único recurso que parece amoldarse perfectamente a la naturaleza del *élan*, siguiendo todas sus formas.

5. El ritmo (2): generador de aceleración

Otro recurso que le debe su fama en parte a la versatilidad es el ritmo, pues si antes fue consultado para la continuidad, ahora lo será para la sucesión. Antes retomamos el estudio de Giolito, y lo completamos con un análisis del párrafo de *L'évolution créatrice*. El mismo párrafo nos servirá ahora para completar el estudio de Cossutta.

« Le style de Bergson doit moins sa fluidité à l'utilisations des images qu'à l'ensemble de procédés de mise en discours qui les intègrent dans un processus caractérisé à la fois par la continuité et la scansion. C'est par lui en effet que se transmet au plus près l'élément dynamique qui est au cœur de l'intuition de la durée. »¹

El ritmo, para Cossutta, es el principal responsable de la transmisión del elemento dinámico de la *durée*. Volvamos al pasaje presentado:

¹ « L'œuvre philosophique de Bergson : une 'création continue d'imprévisible nouveauté' ? », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, Paris, PUF, 1998, p. 92.

« Tous les vivants se tiennent, et tous cèdent à la même formidable poussée.

L'animal prend son point d'appui sur la plante, l'homme chevauche sur l'animalité, et l'humanité toute entière, dans l'espace est dans le temps, est une immense armée qui galope à côté de chacun de nous, dans une charge entraînant capable de culbuter toutes les résistances et de franchir bien des obstacles, même peut-être la mort.»

Remarcábamos antes que la última proposición desborda las yuxtaposiciones.

Interpretábamos la remarca como un debilitamiento de los signos de puntuación, como una manera de conferir unidad al texto. Ahora no es la unidad nuestro objetivo, sino el movimiento. Desde este nuevo punto de vista, la progresiva desaparición de los signos de puntuación produce un efecto de aceleración en el ritmo de la frase, una especie de *crescendo*. Una primera parte del fragmento demanda una lectura calma, lenta y pausada. El lector, en cada signo de puntuación, hace un alto, se toma su tiempo, respira y prosigue. Los signos de puntuación desaparecen a medida que el texto avanza. Así no sólo se unifica, también se acelera. El fragmento ya no tiene altos, el lector debe seguir adelante, sin respiro, como el nadador sin pulmones apurado para llegar al borde de la pileta. No obstante, justo antes del borde, aparece un último respiro, el último suspiro más bien, la muerte. Tras un largo segmento sin puntuaciones, justo antes del fin aparece una última yuxtaposición, y la muerte. Tras la aceleración, un frenazo. Como el final de una sinfonía. La frase viene superando todos los obstáculos, y dice que incluso podrá superar la muerte. A la misma muerte el *élan* quiere matar. Pero con la palabra "muerte" se hace el silencio, la mirada se pierde en el blanco de la hoja. Los contenidos determinan un fuerte cambio de ritmo. El ritmo es signo de los cambios de ritmo del contenido.

6. Los títulos y los subtítulos (2): generadores de movimiento

Metáfora y ritmo no son los únicos recursos que gozan de una cierta fama, también están los reconocidos títulos y subtítulos bergsonianos, los famosos dualismos, que ya aparecieron para dar cuenta de la nota anterior. Volvemos a ellos para escuchar lo que tiene para decir acerca del movimiento. "Es sabido, en Bergson, los títulos en el margen superior

de la página forman parte de la gramática del texto” afirma Lhomme¹. Y en nota al pie: « un motivo suficientemente potente en todo caso para que Deleuze los imite en sus obras: Cf. Un título como *Différence et répétition*”. Para Lhomme, estos títulos y subtítulos son muchos más que una singularidad estilística, un manierismo, son uno de los modos de articulación del pensamiento de Bergson. Cuando interpretamos los títulos como una estrategia para conferir organicidad a la obra en general, debimos atender a las relaciones entre ellos. Para comprender cómo generan un cierto movimiento, debemos dirigir nuestra mirada a su composición interna.

Al mismo tiempo que expresan el dualismo, lo resquebrajan por así decirlo, como si operaran cierto defasaje. Tomemos como ejemplo *Matière et mémoire, Materia y memoria*. El concepto de memoria se opone al de percepción. El de materia, al de espíritu. Pero Bergson no titula su libro “Materia y espíritu” ni “Memoria y percepción”, sino “*Materia y memoria*”. Con un pie en la metafísica y el otro en la psicología. Analizando este título Worms habla de un cierto “décalage”², que nosotros traducimos por defasaje. Defasaje entre dos niveles de realidad. El gesto no es inocente, si recordamos que para Bergson “los conceptos suelen venir de a pares”³. Suelen. ¿Cuándo suelen? Todo lo que suele, en Bergson, todo lo que es costumbre, hábito, viene de la ciencia, de la inteligencia, del sentido común. Buen hábito para la vida práctica, mal hábito para la vida contemplativa. La inteligencia razona por pares de conceptos, pares típicos, pares tradicionales: cuerpo y alma o libertad y necesidad. La metafísica, la filosofía, debe violentar las costumbres de la inteligencia. Debe quebrar los moldes, desfasar los pares. *Materia y memoria* es un título metafísico. Pone en movimiento lo inmóvil. Sacude lo anquilosado. Cuando el leemos “*Materia y memoria*” debemos pegar un salto. Es el salto del que habla Deleuze:

“Nous nous replaçons d’abord, dit Bergson, dans le passé en général: ce qu’il décrit ainsi, c’est *le saut dans l’ontologie*. Nous sautons réellement dans l’être, dans l’être en soi, dans l’être en soi du passé. Il s’agit de sortir de la psychologie. »⁴

¹ « Formuler l’informulable : analyse d’un paradoxe pragmatique », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, Paris, PUF, 1998, p. 121.

² « Les deux écritures d’Henri Bergson », en *Cahiers de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet*, n°2, 1998, p. 144.

³ *PM* 198.

⁴ *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1998, p. 52-53.

Materia y memoria es un libro sobre la relación entre el alma y el cuerpo a partir de un ejemplo preciso, el de la memoria. Si bien el análisis trabaja en suelo psicológico, luego pega un salto hacia terreno ontológico. Es el mismo salto de Diógenes cuando escucha la refutación del movimiento, el salto que lo pone a andar. Este salto, como los dos planos, está anunciado en el título, un gran título si pensamos en su potencia anticipadora. Los otros títulos de Bergson confirman la interpretación. No dice “durée y espacio” o “simultaneidad y sucesión”, sino “*Durée et simultanéité*”.

7. “El sistema de reenvíos articulados”

“Lo posible y lo real” también pega un salto. No lo hace con su título, ni entre un plano y otro. Lo hace hacia el final del texto. Y entre una obra y otra. El ensayo concluye así:

“Gardons-nous de voir un simple jeu dans la spéculation sur les rapports de possible et du réel. Ce peut-être une préparation à bien vivre. »¹

Ojo con ver en la especulación sobre lo posible y lo real un mero juego conceptual. Es una preparación a la buena vida, al buen vivir. En efecto, cuando Bergson se ocupa del problema del mal en *Les deux sources*, recuerda:

« ...nous montrions que l'idée de 'rien' est quelque chose comme l'idée d'un carré rond... »²

Mostrábamos que la idea de nada es algo así como la idea de un cuadrado redondo, dice Bergson. ¿Cuándo? En “Lo posible y lo real”. La conferencia de 1920 envía al libro de 1932 y el optimismo de 1932 reenvía a la especulación de 1920³. Este juego de idas y

¹ PM 116.

² MR 278.

³ « Lo posible y lo real » conoció distintas etapas de redacción. La conferencia de 1920 fue desarrollada para la publicación en la revista sueca *Nordisk Tidskrift* en 1930. El artículo fue luego retocado para su inserción en *La pensée et le mouvant* en 1934. No obstante, el final que mencionamos ya estaba presente en la conferencia de 1920. Cf. *Mélanges* 1326.

vueltas es llamado “sistema de reenvíos articulados” por Cossutta, e interpretado como una estrategia para poner en movimiento al edificio sistemático.

« Le système de renvois articulés tisse des chemins de rétroaction permettant de remettre en coprésence et de réactiver des textes inscrits dans l'épaisseur du temps. Ainsi, on rabat le passé de l'œuvre sur l'œuvre présente. Ou, si on suit les chemins de lecture indiqués dans l'autre sens, on rabat le présent de l'œuvre dans son passée. (...) La solidarité entre les parties n'est pas statique mais dynamique, leur règle de composition n'est pas mécanique mais organique. »¹

Cosutta no se refiere explícitamente al texto que nosotros presentamos para ilustrar el recurso, pero a nosotros nos resulta un texto clave en este sentido. La conferencia de 1920 que luego da origen al artículo “Lo posible y lo real” se titulaba “La previsión y la novedad”. Defiende, justamente, que la previsión es imposible si la realidad es considerada como siempre novedosa. Estamos acostumbrados a pensar lo posible como un futuro conocido que luego devendrá real. Pero lo cierto es que sobre ese futuro nada sabemos. Solo una vez que se realice, podremos decir, en futuro anterior, como decía Jankélévitch, que era posible. No lo era en su momento, porque de él nada sabíamos. Lo posible deviene entonces posible una vez que se realiza, una vez que se vuelve real. Ahora bien, en la misma conferencia, anticipa Bergson el optimismo que presentará 10 años más tarde, en *Les deux sources*. ¿En una conferencia que impide la previsión, Bergson prevé? No. Permanezcamos bergsonianos. Nosotros podemos decir que previó desde el 2005, desde después de 1932. Antes de 1932, el final de 1920 no era una anticipación, sino una mera apertura, una alusión a las consecuencias morales de su especulación metafísica. La apertura de 1920 se vuelve anticipación del texto de 1932 sólo cuando el texto de 1932 recuerda la apertura de 1920. La dinámica arquitectura de la obra de Bergson resulta una maravillosa expresión formal de la movilidad de sus contenidos. Su estructura desespacializa el espacio teórico para insuflarle la misma temporalidad moviente que la teoría pretende significar.

¹ « L'œuvre philosophique de Bergson : une 'création continue d'imprévisible nouveauté' ? », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, Paris, PUF, 1998, p. 79.

Mediante una estricta aplicación del método de Bergson al problema del lenguaje, superamos inicialmente los obstáculos del por qué. ¿Por qué Bergson puede expresar la *durée*? Porque una voz personal puede modelar la significación convencional de la lengua de manera a expresar lo que desee. ¿Cómo la voz de Bergson modela la lengua? Las reflexiones de Bergson entorno al arte nos indujeron a pensar que mediante un trabajo literario, poético. El microanálisis de los recursos movilizados para expresar las tres notas de la *durée* ha demostrado en detalle en qué consiste ese trabajo. Metáforas, glosas, ritmo, envíos y reenvíos, comparaciones y relatos se superponen entre sí, se asisten, se aúnan como los instrumentos de una orquesta para tocar todos juntos la sinfonía de la *durée*.

Nuestras conclusiones parecen coincidir con las vistas generales de Ricoeur sobre el discurso filosófico. La palabra de Bergson es lo que en términos de Ricoeur podríamos llamar un “estilo hermenéutico”.

“L’interprétation est alors une modalité de discours qui opère à l’intersection de deux mouvances, celle du métaphorique et celle du spéculatif.”¹

Ricoeur defiende la heterogeneidad de los modos discursivos, pero acepta la posibilidad de una interacción. Diferencia y asistencia, tal es su máxima. Por vía de la aplicación del método de Bergson, nosotros llegamos a una conclusión similar: hay varias formas de hablar, varias “modalidades discursivas” diremos ahora. Algunas más cercas de la voz, de una voz poética, de la metáfora; otras más cercas de la lengua, de una voz especulativa, del concepto. La palabra de Bergson, como el estilo hermenéutico, se mueve entre las dos tendencias, a veces asumiendo las reglas del discurso argumentativo, a veces ayudándose de artificios poéticos que dinamizan, unifican y renuevan la expresión.

¹ *La métaphore vivante*, París, Seuil, 1975, p. 383.

V. Los límites de la palabra de Bergson

A. La palabra de Bergson considerada relativamente a la palabra poética

Si el discurso bergsoniano se mueve entre dos tendencias, la lengua y la voz, si se ubica entre el discurso especulativo y el discurso metafórico, se levanta una sospecha, la de un discurso más apropiado que el de Bergson para expresar la intuición. Tal es nuestra duda: ¿existen expresiones, como se suele decir, más bergsonianas que la de Bergson? Si Bergson debe recurrir al discurso poético para lograr expresar la *durée*, ¿no debería haber sido poeta? ¿Acaso la poesía podría revelarse como una expresión más idónea que la de Bergson para transmitir lo que él mismo descubre? Al final de la introducción a *La pensée et le mouvant*, Bergson escribe:

“Dans la page qu’elle a choisi dans le grand livre du monde, l’intuition voudrait retrouver le mouvement et le rythme de la composition, revivre l’évolution créatrice en s’y insérant sympathiquement.”¹

En el gran libro que es el mundo, la intuición ha elegido una página para insertarse. Esa página, quizá no pertenezca a Bergson. Echemos un vistazo entre los novelistas y poetas contemporáneos a Bergson, cercanos por uno u otro motivo.

1. Machado y la constitución

En *L'évolution créatrice* Bergson compara la vida con un camino:

“La vie, elle, progresse et dure. Sans doute, en pourra toujours, en jetant un coup d’œil sur le chemin une fois parcouru, en marquer la direction, la noter en termes psychologiques et parler comme s’il y avait eu poursuite d’un but. C’est ainsi que nous parlerons nous-mêmes. Mais, du chemin qui allait être parcouru, l’esprit humain n’a rien à

¹ PM 95.

dire, car le chemin a été crée au fur et à mesure de l'acte qui le parcourait, n'étant que la direction de cet acte lui-même. »¹

Oigamos los famosos versos de Machado, tan influenciados por la filosofía de Bergson:

“Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás,
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.”²

Basta simplemente con leer los dos pasajes, para sentir que la “fluida” prosa de Bergson se vuelve un árido tratado aristotélico al lado del poema de Machado. No es que Bergson no lo sepa. En el fragmento mismo nos muestra que es consciente de estar expresándose espacialmente, de estar hablando la lengua de la psicología. Expliquemos entonces por qué el poema de Machado parece más apto que la lengua de la psicología para expresar la creatividad de la vida.

El segundo verso dice “y nada más”, y concluye. En el camino que es el verso o la lectura del verso, no hay más allá, sino el abismo blanco de la hoja, el vertiginoso precipicio del punto y aparte. El verso llega hasta donde llega la lectura, como llega el camino hasta donde llegan las huellas. Lo posible, diríamos con Bergson, no está delante de lo real. Delante de lo real, que crea sin cesar, no hay “nada más”. Lo mismo ocurre con el verso siguiente: “no hay camino”, dice, y nada más hay en el renglón.

¹ EC 51.

² *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, p. 239.

Las repeticiones en un poema que versa sobre la imposibilidad de la repetición, constituyen algo así como un recurso por el absurdo. La creación eterna no permite la repetición. El camino no permite vuelta atrás. No permite pasar por el mismo lugar, es un camino hacia la novedad, un camino que innova al caminar. En el poema, no obstante, un verso se repite, “caminante no hay camino”, como desafiando al lector, como engañando al lector. Lo cierto es que como dijimos antes de la fórmula en “Lo posible y lo real”, el verso no se repite nunca, pues una cosa es el primero y otra, el segundo. Si al primero lo sigue el verso “se hace camino al andar”, al segundo lo sigue el verso “sino estelas en la mar”. La repetición del primer verso amaga una repetición del segundo, pero el segundo retruca con una innovación. Pero independientemente del contexto, los versos aislados tampoco podrían pensarse como una repetición, pues las sucesivas lecturas lo distinguirán, volviéndolos cada vez más extraños entre sí y más extraños a sí mismos.

Algo similar ocurre con los versos 4 y 5. El quinto es una inversión del cuarto. “Se hace camino al andar. / Al andar se hace camino”. Como si el poema fuese reversible. Como si el caminante pudiese dar marcha atrás. Pero lo cierto, es que la lectura siempre avanza hacia delante, como el caminante, y lo que parece una inversión, es en realidad siempre sucesión. El poema puede intentar toda suerte de repeticiones e inversiones. En rigor, no alcanzará ninguna. Mediante repeticiones e inversiones revela que el acto de la escritura, como el de la lectura, es tan irrepitible e irreversible como la *durée*.

Atendamos ahora a la metáfora final: estelas en la mar. El camino es una senda que no se ha de volver a pisar, desaparece con el caminar. No hay camino, en realidad, sino estelas en la mar. Con la fugacidad de la estela, Machado expresa metafóricamente la desaparición del camino pasado. No hay mejor figura que la metáfora para expresar tal desaparición, pues la metáfora hace desaparecer el término comparado. Y si la estela es metáfora del camino, el camino es a su vez metáfora de la vida, que ni siquiera aparece en el texto. El poema envuelve una metáfora dentro otra, los términos comparados desaparecen detrás de los comparantes. La vida, el primero de todos, ha quedado tan atrás, que desde el texto ni siquiera se divisa.

El párrafo de Bergson parece directamente humillado por la poesía de Machado. Contra las dos metáforas envueltas, Bergson ofrece una sola, y que es más comparación que metáfora, porque la vida está bien presente en la línea anterior. De ninguna manera puede

Bergson con la prosa generar los efectos del verso, que va a la línea para borrar sus huellas. Y la claridad del discurso filosófico desrecomienda repeticiones o inversiones. El poema de Machado parece ser esa página del libro del mundo en la que una nota de la *durée*, la constitución, ha elegido insertarse. El último capítulo del *Ulises* de Joyce, por su parte, podría albergar otra, la continuidad.

2. Joyce y la continuidad

“Je crois bien que notre vie intérieure toute entière est quelque chose comme une phrase unique entamée dès le premier éveil de la conscience, phrase semée de virgules, mais nulle part coupée par des points. »¹

La frase es de Bergson. Sin embargo es el último capítulo del *Ulysses* el que no tiene signos de puntuación. Y en efecto, lo que uno afirma a nivel psicológico o filosófico, y lo que el otro practica a nivel literario, pertenecen a una misma tradición. En *Las poéticas de Joyce*, Eco explica la disolución que opera el *Ulysses* del tiempo narrativo tradicional en términos muy bergsonianos:

“Una intriga clásica presupone la visión del transcurso temporal desde el punto de vista de una eternidad que pueda medirlo: sólo un observador omnisciente puede aprehender en un instante no sólo los antecedentes remotos, sino también los consecuentes futuros de un hecho determinado... En cambio, en la narrativa de *Ulysses* el tiempo se experimenta como cambio, pero *desde adentro*: el lector y el autor se dirigen a una posesión del tiempo desde el interior del flujo.”²

Lo que la teoría de Bergson le critica a la ciencia, la práctica de Joyce le critica a la narrativa contemporánea: la consideración del tiempo como eternidad. Como el metafísico clásico, como Kant, el lector de una intriga clásica, de Maupassant por ejemplo, contempla el tiempo desde afuera, como eternidad. Como el metafísico moderno, como Bergson, el

¹ ES 56-57.

² *Las poéticas de Joyce*, Lumen, p. 75.

lector del *Ulysses* contempla el tiempo desde adentro, como flujo. ¿Qué es una intriga clásica? Cuando Eco lo explica ya no lo hace en términos bergsonianos, como dijimos, sino que la referencia a Bergson se vuelve explícita. La intriga clásica es la que responde a las reglas de la poética aristotélica. La buena construcción de una intriga trágica, de una trama adecuada, no puede insertar episodios porque sí. En eso se apoya de hecho la buena trama, en que no haya un *porque sí*, sino siempre un *por qué*. Cada elemento debe estar justificado, deber estar motivado, debe ser necesario. A diferencia de la historia y de la vida cotidiana, en donde cada hecho es contingente, el arte tendría la misión de insertar un orden en el que todo hecho tiene su razón en la trama. “En la novela tradicional nunca se dice que el protagonista se ha sonado la nariz, dice Eco, a menos que este acto ‘cuenta’ algo en orden a la acción.”¹ Joyce sustituye la poética de la intriga por la poética del *coupe en largeur*, que adopta “todas la estupideces de la vida cotidiana como materia narrativa”. Todo elemento pasa a ser digno de inserción en la trama, y su motivación o necesidad dejan de ser criterio de importancia o relevancia.

“Corresponde (esta poética) a toda una tendencia de la narrativa y de la psicología contemporáneas que converge, antes de Joyce, en la poética del monólogo interior, y que Joyce adopta y perfecciona. La noción de un *stream of consciousness* la afirman en 1890 los *Principles of Psychology* de William James. Pero el año anterior había aparecido el *Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson...”²

La frase que citamos inicialmente, no sólo le da la razón a Eco, pues compara nuestra vida interior con una frase sin comas, sino que además augura la literal aplicación de esa psicología en la narrativa de Joyce, en el último capítulo del *Ulises*, una frase sin comas, sin puntos, sin ningún signo de puntuación. Si el monólogo interior, tan explotado por Joyce, es la traducción del *stream of consciousness* de James, el último capítulo del *Ulises* es la rigurosa aplicación de la continuidad característica del flujo de conciencia de Bergson. La comparación de Bergson, desde el pasado lo auguraba, la explicación de Eco, desde el futuro lo confirma.

¹ *Ibid*, p. 69.

² *Ibid*, p. 71.

3. Proust y la sucesión

“Se ha podido ver en la frase proustiana una figura de la duración bergsoniana – primeramente por su longitud desmesurada, finalmente y sobre todo por su predilección por el imperfecto...”¹

Lo afirma Barlow, entre otros. No nos parece relevante el tamaño de la frase. La *durée* no es un tiempo más largo que el tiempo homogéneo. Guarda con él diferencias cualitativas y no cuantitativas. La utilización del imperfecto es algo más importante porque es el tiempo que permite, como vimos, una interpenetración de los momentos. Otra página elegida por la *durée* para expresar la continuidad podría ser una página de *A la recherche du temps perdu*. Pero la novela de Proust expresa mejor el movimiento y la sucesión, según el capítulo de *Figures III* de Gérard Genette, titulado justamente “Durée”. Guardémonos de ver no obstante una identidad conceptual detrás de la identidad lexical. *Figures III* es un ensayo de método sobre la noción de tiempo del relato aplicado al libro de Proust. Primero estudia el orden del tiempo y luego su frecuencia. En tercer lugar, su duración. La duración depende de la relación entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia, es una ecuación entre el tiempo de lo contado y el tiempo que toma contarla, entre tiempo del relato y tiempo del relatar. La relación es complicada porque el tiempo del relato no puede ser medido con exactitud, como en el cine por ejemplo. ¿Cuánto dura un libro? Algunos lo leerán más rápidos, otros más lento. La mejor unidad que encuentra Genette para expresar la duración del relato es la velocidad. Como la velocidad de la física, es una ecuación entre un tiempo y una distancia. Aquí se trata de una ecuación entre el tiempo de la historia y las líneas o páginas necesarias para relatarla. En pocas palabras, Genette reemplaza el dato “tiempo del relato”, en rigor inaccesible, por el dato “distancia del relato”. Una larga historia puede ser contada en pocas palabras, una breve historia puede ser contada en miles de hojas. Esta relación determina la velocidad del relato, una ecuación casi capaz de cuantificar la duración, el ritmo. Gracias a la ecuación es posible organizar, seccionar artificialmente, la diversidad en principio infinita de las velocidades narrativas, un poco

¹ *El pensamiento de Bergson*, México, Fondo de cultura económica, 1968, p. 49.

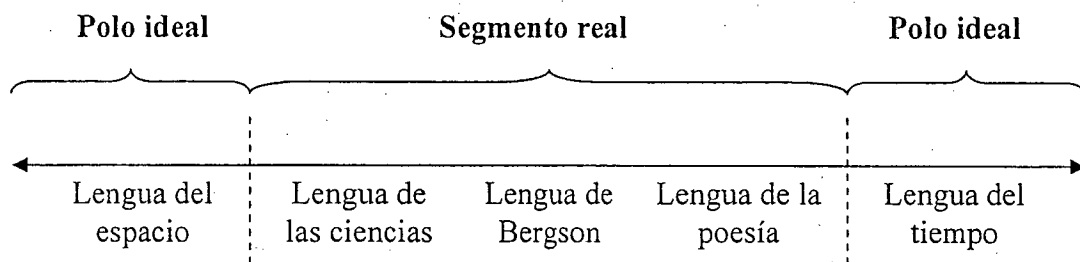
como hace la tradición musical con sus movimientos canónicos: *andante*, *allegro*, *presto*... Genette propone cuatro “movimientos narrativos”: la pausa descriptiva, la escena, el sumario, la elipsis. Pausa y elipsis corresponden a las velocidades extremas. En la pausa, en la descripción, varias hojas corresponden a un tiempo de la historia nulo. En la elipsis, un segmento nulo de relato corresponde a cierto tiempo en la historia. Entre la pausa y la elipsis, se ubica la escena y el sumario. En la escena, en el diálogo por ejemplo, los tiempos del relato y de la historia coinciden. En el sumario, el tiempo de la escena es superior al tiempo del relato. Comprendemos que la escena es un segmento bastante amplio, pues abarca todas las velocidades, desde la coincidencia con el tiempo del relato en el diálogo, hasta una velocidad que tiende al infinito en la elipsis. Genette establece en un cuadro las grandes variaciones de velocidades de la *La recherche*¹. De él extrae una conclusión: la gran amplitud de velocidades que va desde 190 páginas para 3 horas, hasta 3 líneas para 12 años. No es que Proust sea un gran explotador de los cuatro movimientos propuestos. Genette sostiene, contra la interpretación tradicional de Proust, que los segmentos descriptivos no son tan importantes, ni en número ni en extensión (la proporción es de hecho inferior a la que se da en Balzac); y muestra que la ausencia de sumarios en la obra de Proust es casi total. Dicho esto, y considerando que las elipsis representan por definición una parte casi nula de texto, casi la totalidad del texto proustiano puede definirse como una escena. Pero esa gran escena ofrece al fin grandes variaciones de velocidad, grandes “movimientos”. El análisis de la duración del tiempo del relato que hace Genette nos permite afirmar que se trata de un “roman mouvementé”, de una novela moviente. Nada similar podemos esperar del discurso teórico, aun si en ocasiones excepcionales introduce breves relatos con función ilustrativa, un discurso que parece avanzar según la necesidad del razonamiento, en la eternidad de las ideas, por más duración que intente insertarles.

4. Conclusiones: la palabra poética dilata la percepción, la filosófica permite la intuición

Las páginas de Machado, Joyce y Proust parecen una magnífica expresión de las notas de la *durée*. De la constitución, de la continuidad y de la sucesión respectivamente.

¹ *Figures III*, París, Seuil, 1972, p. 127.

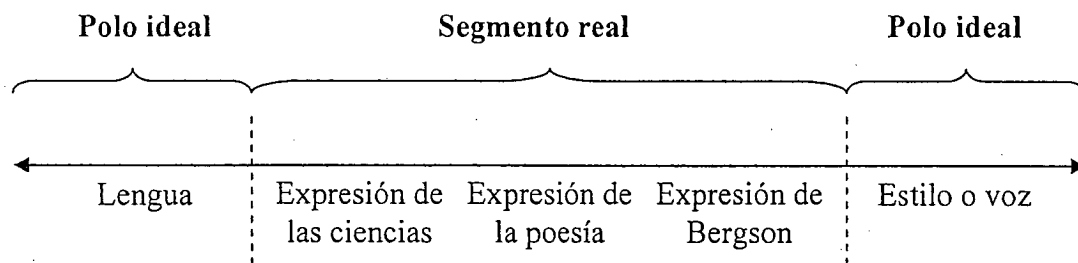
Bergson mismo en reiteradas ocasiones parece empujarnos a dirigir nuestra mirada hacia terreno artístico, sugiriendo que allí encontraremos a la *durée*. Él mismo nos alienta a preguntar entonces si acaso la palabra poética no es más adecuada para expresar las verdades de la metafísica. Bergson parece distinguir entre tres tipos de discurso, el de la filosofía, el de la poesía y el de la ciencia. Y parece sugerir a veces que el primero se halla entre los otros en cuanto a la idoneidad para expresar la *durée*. Dibujaríamos entonces un esquema de este tipo:



Mantenemos en el dibujo las palabras de Bergson, quien se refiere indistintamente a todos los discursos como “lenguas”.

Creemos no obstante que hay que contestar un esquema como el que Bergson parece proponer. Ya preguntamos si Bergson debería haber sido pintor o músico, cuando sus consideraciones estéticas nos impulsaron a pensar su palabra como una palabra artística. Citábamos entonces el final de “La percepción del cambio”: el arte dilata nuestra percepción en superficie, la filosofía nos permite percibir en profundidad. La cita contestó nuestra pregunta antes, y contesta nuestra pregunta ahora. Bergson no podría haber sido músico, pintor o poeta, debió ser filósofo para percibir en profundidad. La respuesta, no obstante, no es tan evidente ahora, pues literatura y poesía son artes cuya expresión, por ser verbal, es mucho más similar a la expresión filosófica. ¿Acaso los fragmentos de Machado, Joyce y Bergson, el de Tolstoi incluso, no atestiguan una percepción de la *durée*? Para devolver su potencia a la palabra de Bergson, debemos aguzar la interpretación del final de “La percepción del cambio”. A diferencia de la ciencia, que sólo percibe los puntos permanentes entre los que sucede el cambio, el arte percibe el cambio. Dilata nuestra percepción en superficie. La filosofía, no obstante, la dilata en profundidad. Percibe,

decíamos antes, *sub specie durationis*. Pero la percepción *sub specie durationis*, la percepción del cambio, en rigor, no es ya una percepción, sino una intuición. Si el arte percibe el cambio, no deja de *percibirlo*; la filosofía, diremos ahora, *intuye*. Los fragmentos literarios presentados permiten percibir las notas de la *durée*. Pero percibir, las percibimos siempre. No solo en las obras de arte, que la muestran, sino en los sueños, en los recuerdos, en los miedos, en cada emoción y en cada sentimiento. Desde siempre la *durée* fue percibida, pero sólo con Bergson, intuida. Y sólo desde Bergson es posible decir que siempre fue percibida. Los textos de Machado, Joyce y Proust permiten percibir la *durée*. Su lector percibe la *durée*. Pero sólo el lector de Bergson sabe que percibe la *durée* en los textos de Machado, Joyce y Proust. En pocas palabras, con la intuición, la percepción se hace conciente de sí misma. Esa conciencia, esa evidencia, la mostración del *élan* es posible sólo mediante un discurso especulativo, mediante un hablar por conceptos. Que el discurso filosófico necesite la asistencia del discurso poético porque la naturaleza de lo que pretende expresar escapa a la rigidez del concepto, no implica que el discurso poético pueda expresarlo mejor. La palabra de Bergson se halla efectivamente en el cruce de dos corrientes, de la metáfora y el concepto. Pero no por eso la metáfora expresa mejor la *durée* que la palabra de Bergson, y justamente por eso la palabra de Bergson la expresa mejor que la metáfora. El discurso bergsoniano está en el medio, pero no por eso es mediocre. Mixto de dos, sí, pero el mejor de los tres. Reemplazamos el esquema anterior por el siguiente, y aprovechamos para precisar los términos:



Creemos que entre las posibles expresiones, la de la ciencia, la de la poesía y la de Bergson, la última es la más apropiada para exhibir la *durée*. Pues sólo ella transmite su intuición, y no su percepción.

Ahora bien, de esto no se sigue que efectivamente la exprese. Toda expresión es un mixto de lengua y voz. La palabra de Bergson es un esfuerzo por acercar la lengua a la voz. El discurso de Bergson es el discurso que pretende despojarse de la lengua. Y sabemos que tiene más éxito que la ciencia, que los poetas mismos. ¿Pero lo logra de manera absoluta? Quizá, aún esté demasiado lejos del polo ideal. No por estar más cerca ha llegado, no por vencer a los poetas ha conseguido el éxito. Ésta es la última pregunta que debemos contestar para dictar una sentencia final. Bergson está en condiciones de expresar la *durée* porque el discurso, a diferencia de la mera lengua lo está. Está en mejores condiciones que la poesía misma, porque en tanto filósofo transmite una intuición. Pero de expresar la *durée* efectivamente, quizá todavía esté demasiado lejos. Quizá gran parte de ella, permanezca todavía secreta.

B. La palabra de Bergson considerada de manera absoluta

1. “Lo posible y lo real: la clave del bergsonismo

Nuevamente, Bergson mismo más de una vez parece indicar que la intuición, en rigor, es indecible¹. Y por eso, para muchos comentaristas pasa por inefabilista. Bento Prado sostiene con razón que, para Bergson, la distancia con las cosas es en parte obra del lenguaje. La verdad está en una coincidencia con las cosas más allá del lenguaje.

“Pour Bergson, la coïncidence avec la Présence est, de quelque manière, suppression du langage, puisque le langage n’est rien d’autre que le “moyen de discontinuité” qui permet à l’intelligence de détruire la continuité du réel.”²

Bento Prado distingue a Bergson de los fenomenólogos, para quienes la coincidencia con lo inmediato no suprime toda distancia, porque la conciencia ya es distancia, y para quienes el lenguaje es capaz de vehiculizar la verdad de lo inmediato. En la introducción nosotros vimos Merleau-Ponty sustituye la intuición por la percepción y la metáfora por el discurso

¹ PM 32, 120, 186...

² *Présence et champ transcendantal. Consciente et négativité dans la philosophie de Bergson*, Olms, 2002, p. 37.

crítico. Dice Bento Prado que en el caso de Bergson, habría que volver a “una experiencia silenciosa”, ante-predicativa, de coincidencia con el Ser.

“Cette découverte de l’anté-prédicatif ou de la ‘pensée de contact’ peut-être faite à deux niveaux différents: en-deçà ou au-delà de langage, dans l’instinct et dans l’intuition, dans le pré-humain et dans le sur-humain. »¹

No hay que confundir un silencio de la intuición con un silencio previo a la inteligencia. La intuición recupera el instinto sin perder la inteligencia. La intuición de Bergson es una especie de instinto supra-intelectual, no infra-intelectual, y por eso el que le corresponde es un “supra-silencio”. Se trata de un silencio lleno de conciencia y contenido, y debe distinguirse de lo que podríamos llamar un “infra-silencio”, un silencio previo al conocimiento teórico, como debe distinguirse el silencio del ignorante del silencio del sabio. Superior a la inteligencia en cuanto al conocimiento, la intuición estaría no obstante condenada a una sabiduría silenciosa. Hay otros comentaristas, no obstante, que se posicionan en contra de una presunta inefabilidad de la intuición. Scarpelli dice que la idea de que podamos ir más allá del lenguaje, asir lo indecible e inefable, está muy lejos de Bergson: “las ideas deben pasar necesariamente por el lenguaje”². Y Giolito tiene una opinión similar cuando afirma, más poéticamente: “lo inexpresable encuentra su eco en la expresión”³.

Didier Gil escribe un simpatiquísimo artículo titulado “Si las hormigas se pusiesen a hablar”. Analiza la función de los insectos en general y de las hormigas en particular como imagen mediadora en la obra de Bergson. Para lograr que el lector comprenda la especificidad de lo humano y de la humana inteligencia, Bergson construye una ficción teórica, la de una hormiga parlante. Gil afirma así: “Lo que las hormigas nos dicen está bien más allá del lenguaje humano”⁴. Ahora bien, en realidad, lo sabemos, las hormigas no hablan. En eso reside la comicidad de la fórmula de Gil. Las hormigas, ellas, no nos dicen

¹ *Ibid.*

² « Intuition et langage chez Henri Bergson », en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 68.

³ « L’impossible et le réel : sur la représentation », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, París, PUF, 1998, p. 155.

⁴ « Si les fourmis se mettaient à parler », en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 47.

nada. El que habla es siempre Bergson y las hormigas son un recurso retórico para decir lo que dice, que está siempre más acá del lenguaje humano. En este pequeño episodio, simbólicamente, se halla contenida nuestra respuesta al problema.

¿Bergson consigue expresar la *durée* de manera absoluta? ¿Cómo interpretar su repetida confesión según la cual la *durée*, en rigor, es inexpresable? Para contestar, como siempre, aplicaremos su metafísica. Esta vez, una región bien particular, la que aconseja nuestro guía inseparable, Jankélévitch:

« *La critique des idées de désordre et de néant est la clef du bergsonisme.* »¹

“Lo posible y lo real” ya fue nombrado en reiteradas ocasiones. En parte porque fue el ensayo elegido por el grupo de filósofos y lingüistas agrupados por Cossutta para un análisis del discurso filosófico. Ahora se vuelve para nosotros “la clave del bergsonismo”, pues la aplicación de sus tesis es lo que permite resolver definitivamente el problema. La pregunta metafísica tradicional, dice Bergson, es por qué el ser y no la nada, o por qué el orden y no el desorden. Como si fuese posible elegir entre una cosa y la otra, como si el ser se hubiese creado *ex nihilo*, como si el caos se hubiese ordenado en cosmos. Lo cierto, dice Bergson, es que la nada, la verdadera nada, no existe, nada es. Antes del ser había ser, y luego del ser, ser habrá. Cuando pensamos en la nada, en realidad estamos pensando en el ser y en su negación, en el ser entero, y además, como si no estuviese entero, en su negación. Devolvámosle sus derechos a la nada, seamos fieles a una nada radical, y daremos con un imposible inexistente, negación absoluta, indecible e inconcebible. En el universo pleno bergsoniano, todo lo que hay es ser. Las costumbres de la vida práctica, de la ciencia y la técnica, por comodidad, nos hacen hablar de desapariciones o de apariciones. Pero en rigor, la lealtad a esta férrea lógica parmenídea nos obliga a constatar que todo lo que hay son substituciones, transformaciones, reorganizaciones. Con palabras de nuestro director: “la ficción de la ‘nada’ nacería de una falsa captación del constante flujo y reemplazo de representaciones. (...) La ‘sustitución’ permanente de una imagen por otra en el interior del sujeto nos ofrece pura positividad”². Y lo mismo ocurre con el orden y el

¹ Henri Bergson, París, PUF, 1999, p. 200.

² “El secreto de la negación”, en *Revista de Filosofía y Teoría política*, Universidad Nacional de La Plata, n° 30, 1993, pp. 16-17.

desorden. Orden es todo lo que hay. Llamamos “desorden” a un cierto orden no esperado, a un orden incómodo, a un orden desilusionante, pero que en rigor está tan ordenado como el orden. Puede no haber simetría, puede no haber equilibrio, puede no haber semejanza ni armonía. Pero la asimetría, el desequilibrio y la diferencia tienen su orden. El mismo razonamiento Bergson lo aplicará al problema del mal en *Les deux sources*¹, el mismo razonamiento lo aplicará Jankélévitch al problema de la muerte², y el mismo razonamiento aplicaremos nosotros ahora al problema del lenguaje. ¿No es el silencio, como la muerte, como el mal, como el desorden, una forma de negación? ¿No es acaso la forma lingüística de la nada? Consistentemente con una ontología de la plenitud, estamos obligados a declarar: *silencio no hay*. Devolvámosle sus derechos a la palabra y al silencio, ella será todo, él no será nada. Las costumbres de la vida práctica, de la ciencia y la técnica nos impulsan a hablar de lo inefable o indecible, nos pueden llevar a decir que sobre la intuición, nada puede decirse. Lo cierto es que será siempre una manera de hablar, una *forma de decir*. Cada vez que escuchamos a Bergson afirmar que en rigor, la intuición es indecible, pensaremos nosotros, es una forma de decir. En el doble sentido de la expresión. En sentido amplio y general: no debe tomarse esta expresión al pie de la letra, no hay que creerle a Bergson. En sentido estricto y técnico: hay que tomarse la expresión al pie de la letra, pues cuando Bergson dice que la expresión no puede decirse, es una forma de decir lo que la intuición es. Cuando Bergson dice que la intuición no puede decirse, no está diciendo en realidad que hay algo más allá del lenguaje a lo que el lenguaje no llega, no está diciendo que el todo lingüístico está envuelto por un manto de silencio. Por nada puede estar envuelta la palabra, porque ella es todo. Está diciendo, dentro del lenguaje, que la intuición, en rigor, es aquello para lo que sólo cabe una palabra que se niega a sí misma. Sobre la intuición, en rigor, lo único que cabe decir es que no puede decirse. No porque ella merezca otras palabras, inexistentes, fantásticas, sino porque ella merece ésta palabra, la que dice que no puede decirse. No hay cosas que no sabemos sobre la *durée*. No es ella un secreto. La filosofía de Bergson no está relativamente oculta. Sobre la *durée* sabemos todo, Bergson lo ha revelado, su palabra lo ha descubierto. Ella es creación, simpleza y sucesión. Sobre ella es difícil hablar porque la lengua posee las notas del espacio. En rigor podríamos

¹ MR 278.

² Henri Bergson, París, PUF, 1999, p. 248.

decir que es inefable. Pero finalmente, con esa fórmula, decimos siempre lo que es, nunca lo que no es. No señalamos un más allá, ni los límites de un más acá. Simplemente decimos algo más sobre la *durée*.

“Bergson ne croyait pas qu’un antagonisme tragique habitât au coeur de l’être; que le *vinculum*, autrement dit la symbiose de l’âme et du corps, fût à la fois et paradoxalement impossible et nécessaire. Bergson a souvent dit que l’œil est à la fois l’organe de la vision et obstacle à la vision ; le cerveau est à la fois l’instrument et l’impédiment de la mémoire ; le langage enfin n’exprime la pensée qu’en l’empêchant et en la déformant. Pourtant la contradiction du *Quia* et du *Quamvis* n’engendre nullement un tension insoluble et le dernier mot appartient sans conteste au *Quamvis*. »¹

Bergson no creía que un antagonismo trágico habitase el corazón del ser. La última palabra siempre la tiene el espíritu. Del espíritu es siempre *la última palabra*.

Sabíamos que la expresión de Bergson estaba más cerca que la de los poetas de transmitir la *durée*, pero temíamos que todavía estuviese demasiado lejos. El último análisis no nos lleva a concluir que ha llegado, ni siquiera que se ha acercado. Nos obliga a precisar la noción de ideal, porque ha dejado de ser algo a lo que uno puede acercarse. Toda realidad es un mixto, que si de dos polos ideales se constituye, en mayor o menor proporción, a ninguno de ellos se acerca, pues ellos son ideales. Toda realidad es un mixto de materia y espíritu, de espacio y *durée*, más temporal o más espacial, pero jamás nos encontraremos con un alma desencarnada o con la pura *durée*. Ellas son, justamente, ideales. La *durée* que la palabra de Bergson no logra expresar no existe, pues es ideal. Y la que es real, la palabra de Bergson logra expresarla. La *durée* real, por una expresión real, la de Bergson, puede ser expresada, y lo que no puede serlo, una pura *durée*, tampoco es real. Por eso diremos que *la palabra de Bergson no sólo supera a la de los poetas, sino que efectivamente logra expresar la durée*.

Este pronunciamiento echa luz sobre varias cuestiones que dependen de la inefabilidad de la intuición: las advertencias de Bergson en cuanto a la definición, la fama

¹ Henri Bergson, París, PUF, 1999, p. 247.

de la metáfora, y la relación entre lenguaje y pensamiento. Una reconsideración de estas cuestiones, recíprocamente, clarificará nuestra tesis.

2. Consecuencias para el problema de la definición

Cuando en la primera parte debimos presentar la noción de intuición, confesamos los temores a la hora de avanzar una definición, señalamos que los mismos acosaban a Worms a la hora de redactar su *Vocabulario*, recurrimos a una fórmula de Jankélévitch, la exageramos experimentalmente abriendo un blanco en la hoja, y finalmente, nos limitamos a exponer las “notas fundamentales”. Es porque Bergson se muestra explícitamente reacio a la definición. En una de las sesiones de discusión para el *Vocabulario técnico* de Lalande, pregunta si es verdaderamente útil atajar definitivamente la significación de los términos allí donde las ideas son todavía flotantes; y en la contribución para Bourquin responde:

“Il est inutile et il serait d’ailleurs le plus souvent impossible au philosophie de commencer par définir – comme certain le lui demandent- la nouvelle signification qu’il attribuera à un terme usuel, car toute son étude, tous les développements qu’il va nous présenter, auront pur objet d’analyser ou de reconstituer avec exactitude et précision la chose que ce terme désigne vaguement aux yeux du sens commun ; et la définition en pareille matière, ne peut être que cette analyse ou cette synthèse ; elle ne tiendrait pas dans une formule simple.»¹

Él mismo, en sus obras, evita permanentemente las definiciones. “Que no se me pida una definición simple y geométrica de la intuición”, dice en *La pensée et le mouvant*². De la libertad escribe:

¹ *Correspondances*, París, PUF, 2002, p. 1002.

² *PM* 29.

« On appelle liberté le rapport du moi concret à l'acte qu'il accomplit. Ce rapport est *indéfinissable*, précisément parce que nous sommes libres. »¹

Lo mismo ocurre con la conciencia en *L'énergie spirituelle*², con la individualidad en *L'évolution créatrice*³, y particularmente con la risa, en reiteradas ocasiones. “No apuntaremos a encerrar la fantasía cómica en una definición” anuncia en la primera página de *Le rire*, lo recuerda en la página 29, y de no haber sucumbido ante la tentación se alegra en la 101. Preguntamos nosotros: ¿realmente no ha sucumbido a la tentación? Creemos que la atracción fue demasiado fuerte. Estudiando la estructura del libro caímos en una fórmula clave, “du mécanique plaqué sur du vivant”, que reaparece a lo largo de todo el itinerario para explicar cada uno de los efectos cómicos. ¿En qué medida esa fórmula central no es, pese a todo lo que diga Bergson, una definición? Él lo niega una y otra vez. Pero si quieren saber lo que un hombre piensa, miren lo que hace y no escuchen lo que dice, dice Bergson, y claro, en nuestro caso el hacer coincide con el decir. Pero detrás de los dichos que condenan la definición, hay una práctica que define. Pese a sus palabras, *Le rire* parece hacer una definición. No es el único caso. Hay otros igualmente llamativos. De la metafísica, la ciencia que hasta de símbolos pretende despojarse, *La pensée et le mouvant* dice: “elle pourrait se définir l'*expérience intégrale*”⁴.

La condena de la definición está estrechamente ligada con la infabilidad de la intuición. Quien crea que la intuición es infable, creará que de la *durée* y de los fenómenos que de ella dependen no puede aportarse una definición. Quien sospeche que en el fondo, Bergson avanza definiciones, o algo así como definiciones, se tomará la libertad de comenzar a dudar de la presunta infabilidad de la intuición. Bergson condena a la definición por generalizar y fijar aquello que define. Cuando lo que define es un fenómeno espiritual, es decir, singular y moviente, no puede ser definido. Podrá definirse un cuerpo, podrá definirse un territorio, pero no puede definirse una emoción o un recuerdo. Pero si cuando Bergson le niega una palabra a la intuición, creemos que en realidad está diciendo algo de la intuición, nosotros, consistentemente, cuando a un fenómeno espiritual se le

¹ E 165. El subrayado es nuestro.

² ES 5.

³ EC 13.

⁴ PM 227.

niega una definición, creemos que en realidad de alguna manera se lo está definiendo, a saber, como moviente y singular. En eso consiste la negación de una definición: en la afirmación por el absurdo de singularidad y movilidad. Pues lo cierto es que diga lo que diga, Bergson hace definiciones. Diga lo que diga, sobre la intuición, dice. La inefabilidad de la intuición, como la condena de la definición, serán siempre una forma de decir, una forma de definir.

Antonia Soulez, en el segundo capítulo de *Comment écrivent les philosophes*, estudia el carácter idiomático de las filosofías. Prueba de este carácter son los vocabularios, dice, los diccionarios que escriben los especialistas. Y ejemplifica con el de Worms sobre Bergson. Si las definiciones intentan presentar el sentido bergsoniano de cada palabra, dejan a la sombra lo esencial de las operaciones que Bergson considera como refractarias de una fórmula simple y geométrica¹. Siempre un “misterio”, un “enigma” envuelve a lo que se pretende definir. Por eso mismo Antonia Soulez, en el capítulo quinto va a considerar a Bergson como un exponente del género inefabilista. En su trabajo, podemos apreciar cómo un problema depende del otro, cómo cierta consideración de la definición implica cierta posición respecto de la inefabilidad de la intuición. En el capítulo quinto, de todos modos, Antonia Soulez resignifica su noción de inefabilidad, y su conclusión se acerca bastante a la nuestra.

“L’indicible relève en revanche d’une expérience interne au langage. C’est pourquoi il n’y a pas à ironiser sur le fait d’avoir à parler de l’indicible. Le mot n’existerait pas sans le langage lui-même. L’ineffable lui laisse planer une attente, celle de pouvoir exprimer d’une certaine manière peut-être très indirecte quelque chose qui échappe au dire. (...) L’innommable fait intrusion sur scène, l’indicible obsède la pensée, l’ineffable mobilise les ressources expressives. Mais tous font parler...”²

La misma inefabilidad es una experiencia interna al lenguaje, una manera muy indirecta de hablar. Cuando al principio de nuestro trabajo nos mostrábamos tan cautelosos a la hora de definir la *durée*, podemos confesar ahora, era algo así como una dramatización para

¹ *Comment écrivent les philosophes?*, Paris, Éditions Kimé, 2003, p. 36.

² *Ibid*, 132.

finalmente expresar lo mejor posible lo que la *durée* es. ¿Qué es la *durée*? Exactamente lo que dijimos allí. Nada más podríamos decir sobre ella, no porque el lenguaje no lo permite, sino porque en tal caso lo hubiésemos dicho. La duración es sucesión, continuidad y constitución. Nada más, *es decir*, siempre algo más.

3. Consecuencias para el problema de la metáfora

La tesis también echa luz sobre la cuestión de la metáfora y obliga a contestar su fama. Así como la creencia en la inefabilidad de la intuición implica condenar su definición, conduce a la aceptación de la metáfora para evocarla. Porque la intuición en rigor no puede decirse, la metáfora puede sugerirla, dice Le Roy.

“Hablando rigurosamente, la intuición de lo inmediato es inexpressable. Pero podemos sugerirla, evocarla. ¿Cómo? Rodeándola de metáforas concurrentes.”¹

Apreciamos en el pasaje como su solución al problema dependía de un posicionamiento en cuanto a la inefabilidad de la intuición. Si ella es inexpressable, al menos se la puede señalar con una metáfora. La figura, al mantener oculto el término comparado, es óptima para caracterizar aquello que en rigor no puede revelarse. Pero nuevamente, si creemos que aquello sí puede revelarse, empezamos a desconfiar de una de las más famosas figuras bergsonianas. O al revés, si sospechamos de la más famosa figura bergsoniana, terminaremos por contestar la pretendida inefabilidad de la intuición. Preguntemos entonces: ¿el término comparado realmente permanece oculto en la escritura de Bergson? La primera metáfora que estudiamos fue la de la obra de arte. Vimos allí que en realidad se montaba sobre una comparación para operar una “identificación ontológica”, en términos de Cossutta. Concluíamos nosotros que era más bien una comparación llevada al extremo. En efecto, siempre supimos muy bien cuál era el término comparado. Lo que es una obra de arte, es el mundo. Lo que es *como* una obra de arte, es el mundo. Lo mismo ocurre con la segunda metáfora estudiada, la de la melodía. No hay dudas, nunca las habrá, sobre lo que

¹ Bergson, Editorial Labor, Barcelona - Buenos Aires, 1932, p. 55-56.

es como una melodía en la obra de Bergson: la *durée*. Y si Bergson por momentos omite la mención explícita de la *durée* o si se expresa con la cadena lexical de la música, es por un pacto implícito con un lector que ya conoce su obra, que tiene la *durée* en mente aun si no se la nombra explícitamente. La metáfora es en ese caso una comparación encubierta. El término comparado, siempre está presente. Pensemos en nuestro último estudio de la metáfora. Era un estudio ya formal, dejaba de lado los posibles contenidos de la figura. Gracias a Ricoeur decíamos que su manera de significar permite expresar una ontología dinámica. Es él mismo quien, al distinguir el discurso filosófico del poético, otorga la metáfora al segundo, y la analogía al primero.

« Du moins, la bataille pour un concept toujours plus adéquat d'analogie reste exemplaire sur un point: son refus de tout compromis avec le discours poétique. Ce refus s'exprime par le souci de toujours marquer la différence entre l'analogie et la métaphore. Pour ma part, je vois dans ce souci le trait distinctif de la visée sémantique du discours spéculatif. »¹

En efecto, la filosofía no puede darse el lujo de la metáfora. No puede darse el lujo de ocultar, de manera radical, el término comparado. Pues ella debe mostrar. No es suficiente con sugerir o evocar. Debe revelar. Podrá pedir prestada la metáfora al discurso poético. Pero nunca será un discurso propio, y siempre estará asistiendo a una comparación. Ha quedado claro cuando comparamos el fragmento de *L'évolution créatrice* con el poema de Machado. Sospechamos que Machado hablar de la vida en su poema. Pero en rigor, nunca estaremos seguros, siempre será una interpretación. No cabe duda que Bergson habla de la vida en su fragmento, y toda interpretación deberá tener en cuenta este dato. Si luego aparece la metáfora del camino, es para asistir a la comparación de la vida con el camino, y diremos, en última instancia, que la metáfora funciona como la exacerbación de la comparación. Ésta nos resulta en todo caso la figura clave del bergsonismo, la comparación, y no la metáfora, pues siempre está presente el término comparado.

¹ *La métaphore vivante*, París, Seuil, 1975, p. 353.

Bergson era un pedagogo, dice Philonenko¹. Su estilo es pedagógico, agrega Maingueneau, y enumera toda una serie de recursos que se dirigen en esta dirección: el monólogo, el tiempo presente generalizante, una primera persona del plural inclusiva, un estilo hablado...² Creemos que al metáfora contribuye al mismo objetivo. Bergson elogia la claridad y transparencia en la prosa filosófica francesa. Cree que no hay idea lo suficientemente sutil que no pueda expresarse en la lengua de todos los días³. Prueba de ello es que su obra carece talvez por completo de neologismos. Expulsa del discurso filosófico toda expresión que pueda resultar críptica o hermética. La misión es revelar, y no ocultar. El empleo de la metáfora debe ser interpretado como parte de este plan, como forma de revelar, y no de ocultar. ¿Cuál es su función? Le permite al lector realizar el trabajo por sí sólo. “On ne connaît, on ne comprend, que ce qu'on peut en quelque mesure réinventer”, dice Bergson⁴. El discípulo jamás podrá aprender si el maestro realiza el esfuerzo en su lugar. Para aprender, hay que reinventar. “La teoría de la intuición implica que el texto filosófico no pueda decir todo, (...) debe provocar un cierto esfuerzo.”⁵ El texto filosófico no puede decir todo, escribe Soulez, pero no porque sea incapaz, sino para que el lector lo haga. La metáfora tiene esta función entonces, la de hacer un lugar en el texto, insertar un hueco en el que el lector pueda buscar. Esconde provisoriamente el término comparado para que sea el lector quien lo encuentre. Algo similar sucede con una anécdota. En por lo menos dos ocasiones, Bergson se refiere “al filósofo que negó la imposibilidad de movimiento caminando”⁶. Él sabe su nombre, ¿por qué no lo dice? Para que el lector atento pueda exclamar para sus adentros “¡Diógenes!”. La misma función tiene la metáfora. No sugiere lo que el lenguaje no es capaz de decir, esconde provisoriamente lo que el lector deberá encontrar. En el fondo, instaura un juego erótico, una cierta seducción. Esconde para revelar; viste para desvestir. Recordemos el título de un artículo escrito por una alumna de Bergson en la Escuela Superior de Angers, en 1881, “*L'enchanteur*”.

¹ Bergson. *Ou de la philosophie comme science rigoureuse*, París, Cerf, 1994, p. 11.

² « ‘Le possible et le réel’ : quel genre de texte ? », en *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, París, PUF, 1998, p. 38.

³ M 1183.

⁴ PM 94-95.

⁵ « Bergson : une prosodie de la philosophie ? », en *Le langage comme défi*, St. Denis, PUV, 1991, p. 251.

⁶ MR 51, PM 160.

4. Consecuencias respecto de la inconmensurabilidad entre lenguaje y pensamiento.

Finalmente, nuestra tesis permite reconsiderar la relación entre el lenguaje y el pensamiento. En nuestra primera parte, remarcamos cierta ambigüedad por parte de Bergson en cuanto a la mutua determinación entre el lenguaje y el pensamiento. ¿El pensamiento determina al lenguaje? ¿El lenguaje al pensamiento? La declaración definitiva de Bergson parece ser: el lenguaje y el pensamiento son inconmensurables. Con ella, en parte, se construyó el problema. Si el lenguaje es inconmensurable con el pensamiento, ha de esperarse que no pueda expresarlo. Si el lenguaje es inconmensurable con el pensamiento, el pensamiento, en alguna medida es inefable. Una tesis y la otra se implican mutuamente. Gambarara, no obstante afirma:

“Des choses complètement soustraites au langage seraient des choses soustraites aux hommes, puisque la forme spécifique de la cognitivité humaine est une forme linguistique. Bergson le sait : penser c’est parler. La pensée demeure toutefois incommensurable avec le langage, parce qu’un langage, une langue, à un moment donnée, est un instrument, un moyen déterminé ; mais derrière ce moyen, il y a la potentialité de la faculté du langage, qui régit toutes les langues, aussi les langues qui n’existent pas encore, et qui donne la possibilité de passer de l’une à l’autre. »¹

Es una de las declaraciones más rotundas en contra de la inefabilidad de la intuición. A la reiterada fórmula de Bergson, “el pensamiento es inconmensurable con el lenguaje”, opone la sentencia “pensar es hablar”. El argumento de Gambarara, el nuestro también, consiste en dismantelar la polisemia y asignar términos distintos a lo que son realidades distintas. Lo que es inconmensurable con el pensamiento, no es el lenguaje sino la lengua. Y la lengua es inconmensurable con determinada forma de pensamiento, con la intuición. Pero

¹ « Henri Bergson : une philosophie de la signification », en *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 305-306.

otra forma de pensamiento, la inteligencia, no es inconmensurable con la lengua; y la intuición no es inconmensurable con el lenguaje en tanto facultad. La fórmula de Bergson según la cual el pensamiento y el lenguaje son inconmensurables se refiere a un determinado tipo de pensamiento, la intuición, y a la lengua más que al lenguaje. Lo advertimos antes, es la polisemia lo que permite a Bergson construir sus paradojas. Desmantelada ésta, los problemas se disuelven. Habiendo resuelto el problema y estando autorizados a reemplazar “lenguaje” por “lengua”, estamos en consideraciones de reevaluar la relación entre la intuición y el lenguaje como facultad. Cuando se dice que el pensamiento precede al lenguaje, se significa que la intuición puede preceder cronológicamente a su expresión, pero en ningún modo que precede lógicamente al lenguaje. La intuición es anterior cronológicamente a su expresión, no lógicamente al lenguaje como facultad. Así se explican las diferencias entre los pasajes de Bergson. Todo depende de lo que se entienda en cada caso por pensamiento o por lenguaje. La lengua, en efecto, posee todas las notas del espacio, y por eso dificulta la expresión de la intuición. Pero no implica esto que la intuición sea de naturaleza extralingüística.

Cuando en la primera parte sentábamos el desafío decíamos que había que derrumbar al menos uno de los dos supuestos sobre el lenguaje. Derribamos el primero, la significatividad, marginándola a la lengua. Ahora derribamos el segundo, la precedencia lógica del pensamiento en relación al lenguaje.

“Comme le possible prend forme par la projection rétrospective du réel, et il n’y a de possible qui ne sois le possible d’un certain réel, le langage silencieux des choses est la projection inévitable –dans un monde disposé à l’accueillir- du langage, d’un langage quelconque, de la faculté de langage, dont nous, les hommes, ne serions pas capables de nous passer. »¹

Del lenguaje, nosotros, los hombres, no podemos salirnos. Como no podemos salirnos del ser, del orden o de la vida. Gambarara presenta su conclusión haciendo alusión al texto que

¹ *Ibid.*

nosotros decidimos aplicar rigurosamente para llegar a la nuestra: "Lo posible y lo real". Más allá del lenguaje comprendido como facultad, nada hay, ni siquiera la intuición.

* * *

La primera parte de nuestro trabajo nos había dejado con dos grandes desafíos. Para lograr expresar la *durée*, el lenguaje debía alcanzar al pensamiento, o bien el pensamiento encogerse hasta superponerse con el lenguaje. Para demostrar por qué el lenguaje está en condiciones de expresar la *durée*, debíamos derribar al menos uno de estos dos supuestos. La aplicación del método nos llevó a derribar el primero. Revelando que las críticas de Bergson no se dirigen al lenguaje en general, sino a la lengua como sistema homogéneo, divisible y estático, demostramos que era posible realizar un esfuerzo para decir la intuición. La expresión es ese esfuerzo mismo, un trabajo, un trabajo poético. Prolongando nuestra conclusión, nos encontramos con el otro supuesto. La caída de un pilar arrastró consigo la del otro. Si lo inconmensurable con la intuición es la lengua, si lo que precede a la intuición es la expresión, no hay impedimentos para hacer coincidir la esfera del lenguaje con la del pensamiento. La intuición ya no puede ser considerada como una esfera lejana que sólo es posible señalar, es la misma esfera a la que la señal pertenece.

Dos eran los grandes pilares a derrumbar. Bastaba con derrumbar uno, se han derrumbado los dos. Al mismo tiempo que la esfera del lenguaje se estiró, la del pensamiento se encogió. La esfera del lenguaje, podía estirarse de dos maneras: mediante una nueva forma de significar, mediante una representación no convencional, o mediante una presentación. El método nos condujo por la primera de las vías. Hemos encontrado en el ritmo, en la metáfora, en la polisemia nuevas formas de representar, formas no convencionales, si por representación convencional comprendemos la significación de lo estable, lo homogéneo y lo divisible.

Apéndice. Hacia otra concepción de la palabra: una palabra performativa

Así describe Le Roy la experiencia de la lectura de Bergson:

“Un velo interpuesto entre lo real y nosotros, (...) un velo que cae súbitamente, como si un encanto se disipase, y deja abiertas ante el espíritu profundidades de luz hasta entonces insospechadas, donde la realidad misma se revela, al parecer, por vez primera, contemplada frente a frente: tal es la sensación que con una intensidad singular experimenta casi a cada página el *lector* de Bergson.”¹

Cae un velo. No cae cuando miramos, cuando escuchamos, cuando percibimos o entendemos. Cae cuando leemos. En la lectura misma sucedería la intuición. Tal parece ser la sugerencia de Le Roy. La misma fue la de Mónica Cragnolini en las Segundas Jornadas de adscriptos de la Universidad de Buenos Aires. ¿No puede leerse la obra de Bergson como un inmenso performativismo? La obra de Bergson sería una verdadera exhibición de la *durée*, una manifestación, una presentación.

La idea tiene algunos antecedentes. Decía Soulez que no hay comunicación directa entre un pensamiento y otro, sino, primero, transmisión de un ritmo. Agrega luego:

« C'est du côté du geste que Bergson va chercher l'insu rendu visible à autrui, il faudrait presque dire rendu lisible à autrui, puisque le geste en question peut aussi bien être parole ou discours.»²

Gracias al ritmo, en este pasaje Soulez considera la palabra como un acto, como un gesto, y no como un signo. En el ritmo deja de ver una nueva forma de significar, para apreciar el mismísimo movimiento. La lectura de Bergson sería una forma de experimentar la *durée*, no sólo de referirla. Este es el sentido también de algunos fragmentos del artículo de Cossutta:

¹ Bergson, Editorial Labor, Barcelona - Buenos Aires, 1932, p. 15. El subrayado es nuestro.

² « Bergson : une prosodie de la philosophie ? », en *Le langage comme défi*, St. Denis, PUV, 1991, p. 253.

“L’écriture des auteurs comme Platon, Descartes ou Bergson, le plus souvent, mime ce mouvement en apparence spontané de la pensée... »¹

El pasaje invita a pensar la escritura de Bergson como mimesis de la *durée*. No como imitación, sino como mímica. Y Jankélévitch lo expresa claramente:

« El signe n’imite pas la chose signifiée, pas plus que le symbole ne ressemble pas à la chose symbolisée. Il la joue. »²

El signo deja de pensarse como signo. Ya no representa sino que presenta. Ya no imita, sino que realiza la *durée*. La escritura de Bergson es pensada análogamente con la música, la palabra, con la nota musical. Ella no indica la *durée*, no la señala ni la significa, ella misma dura, como todo, considerado desde una óptica metafísica, y así, exhibe la *durée*, manifiesta la *durée*. Es posible comprender el ritmo de la escritura de escritura de esta manera, Soulez lo hace, y también la metáfora. John Mullarkey cree que la metáfora conviene a Bergson porque su variación misma imita el dinamismo de la naturaleza³. Para Mullarkey, la metáfora no es una nueva forma de significar, sino una forma de manifestar. Su movimiento, su desplazamiento, realiza el dinamismo de la *durée*.

Era posible estirar la esfera del pensamiento de dos maneras entonces: atacando el convencionalismo de la significación o atacando la significación misma. Nosotros, decíamos, seguimos la primera de las vías. Por ella nos embarcamos al aplicar nuestro método. Encontramos ahora, por primera vez, una limitación. La aplicación del método de Bergson fue muy ventajosa en tanto nos permitió, de manera satisfactoria, analizar una importante cantidad de recursos que permiten significar las notas de la *durée*. No obstante, la aplicación del método de Bergson nos condena a permanecer en el interior de su filosofía. Para él, la palabra es signo. Por eso, siempre lo fue para nosotros. Lo máximo que le podemos pedir al signo, es que signifique de manera adecuada. Es lo que hicimos. Pero no le podemos pedirle que no signifique, le estaríamos pidiendo que no sea signo. Esta

¹ « L’œuvre philosophique de Bergson : une ‘création continue d’imprévisible nouveauté’ ? », en *Lire Bergson* : « *Le possible et le réel* », París, PUF, 1998, p. 51.

² *Henri Bergson*, París, PUF, 1999, p. 85.

³ “Les nouvelles lectures”, en *Magazine littéraire*, n° 386, abril 2000, p. 25.

forma de considerar la palabra excede a la filosofía de Bergson, creemos, e implica una lectura no bergsoniana de él mismo, una nueva interpretación. En síntesis, otro trabajo. Igualmente legítimo, quizá, pero otro trabajo al fin. Nosotros hemos elegido leer a Bergson bergsonianamente, someterlo a la aplicación de su mismo método. La elección nos llevó por una de las dos vías posibles, aquella en la que la palabra significa. Logramos mostrar que un trabajo poético la puede hacer significar de manera adecuada, y por eso resolvimos el problema positivamente. Ahora, llegando al final, simplemente entrevemos la posibilidad de contestar al problema desde afuera de Bergson, con otros métodos, considerando a la palabra como acto, como gesto en sí misma. Nuestra respuesta, por ser bergsoniana, nos pareció más poderosa. No hay mejor comentario, no hay mejor crítica, que la que procede del mismo autor.

CONCLUSIÓN

**LA EXPRESIÓN POÉTICA DEL CONOCIMIENTO:
UNA PALABRA GRÁCIL**

¿Logra Bergson expresar la *durée*? ¿Por qué? ¿Cómo? Estas eran nuestras preguntas iniciales. Se originaban a partir de una aparente contradicción entre las críticas de Bergson al lenguaje, y su práctica, la escritura. Si Bergson dice que el lenguaje no logra transmitir de manera adecuada la intuición de la *durée*, ¿cómo comprender el lenguaje mismo de Bergson? ¿Debemos creer que la *durée* no ha sido completamente expresada? ¿Debemos sospechar que Bergson intuyó más o distinto de lo que dijo? Para responder al problema, primero lo presentamos de la manera más clara posible. Explicitamos las críticas de Bergson al lenguaje y sus supuestos. El lenguaje no puede expresar la *durée* porque la espacializa. Y la espacializa porque significa convencionalmente. Un pensamiento que llega más lejos que él es quien permite constatarlo. La presentación del problema explicitó los desafíos que una respuesta afirmativa debería de encontrar. Quien pretenda sostener que Bergson expresa la *durée*, deberá probar o bien que el lenguaje alcanza la esfera del pensamiento, o bien que el pensamiento no llega más lejos que la esfera del lenguaje. Lo primero podía realizarse de dos maneras: o bien contestando lo convencional de la significación, o bien contestando la significación misma. Cualquiera de las dos alternativas, finalmente, implicaba un estudio detallado de los procedimientos, de los instrumentos mediante los cuáles Bergson logra su cometido. Una excursión por las soluciones que aportaron los distintos lectores de Bergson nos proveyó prácticamente todo lo que necesitábamos para responder a nuestras preguntas iniciales. Nos inundó de recursos que muestran cómo se las ingenia Bergson para expresar la *durée*. Pero quizá más importante, nos permitió espiar las distintas estrategias para concluir cuáles llevan a mejores resultados. Percibimos que los comentaristas, como en secreto, nos aconsejaban aplicar el mismo método de Bergson, su misma metafísica. Eso hicimos. El primer descubrimiento fue que Bergson no ataca tanto al lenguaje en su generalidad, sino a la lengua. La palabra, el habla, se reveló como un mixto de lengua y voz, ganando así la esperanza de comunicar la intuición. Por eso dijimos en primer lugar: para expresar la *durée* hay que hablar. Vimos entonces derrumbarse uno de los supuestos de la crítica y al lenguaje dar un paso hacia la intuición. Al constatar que con hablar no bastaba, preguntamos cómo hay que hablar, y descubrimos, en segundo lugar, que hay que hablar poéticamente. Allí empezamos a completar, desarrollar, actualizar el bagaje de recursos que los comentaristas nos habían ofrecido. Pudimos precisar de manera detallada en qué consiste hablar poéticamente. A esa

altura, la filosofía de Bergson ya pareció en condiciones de expresar la *durée*. Nuestras preguntas finales apuntaron a la expresión concreta, quisimos saber en qué medida exactamente la escritura de Bergson expresaba la *durée*. En mayor medida que la de escritores y poetas, establecimos primero, considerando algunos textos de Machado, Proust y Joyce. Pero hasta allí, siempre un manto final de silencio podía envolver a la *durée*. Cayó gracias a una aplicación de las tesis de “Lo posible y lo real”.

Nuestra sentencia final es que Bergson logra expresar la *durée* absolutamente porque habla poéticamente. ¿Es entonces un poeta? ¿Debemos darle la razón a todos aquellos que de poesía acusaron al filósofo? El primero era Benda. Su acusación se hallaba condensada en este pasaje:

« Si l'œuvre bergsonienne est un acte, - un poème, un émoi, - elle ne relève pas des lois de l'esprit ; mais aussi elle n'énonce rien ; si c'est un discours, j'ai le droit de lui demander de n'être pas contradictoire, même si c'est un discours en faveur de contradictoire.”¹

Pongamos ahora de manifiesto sus supuestos. Son dos. El primero: sólo el discurso enuncia, y no el acto. El segundo: la poesía es acto y la filosofía discurre. Son los supuestos del neopositivismo. Nosotros, desde Bergson, debemos contestar ambos. En primer lugar, no es cierto que sólo la filosofía enuncie, y no la poesía. El análisis de Ricoeur le otorga al *metáfora* una forma de significación, la del “ser como”. En segundo lugar, no es cierto que solo el discurso enuncie y no el acto. Sobre el final, aludimos a la posibilidad de una palabra que transmita sin significar, de un acto que enuncie sin referir. Por lo tanto, deberíamos concluir que no habría inconveniente en que la palabra de Bergson fuese poética, pues la poesía está en condiciones de discurrir. Y no lo habría aun si la poesía no discudiese, porque el acto puede enunciar sin significar.

Merleau-Ponty, por su parte, veía en el recurso a la metáfora una “solution de désespoir” impropia a la filosofía, quien debe expresarse por medio de un discurso crítico. Tras haber recorrido todos los recursos movilizados por Bergson, nos resulta imposible considerar su escritura como una solución desesperada. Atestiguan más bien un trabajo

¹ *Sur le succès du bergsonisme*, Paris, Mercure de France, 1914, pp. 29-30.

minucioso y casi obsesivo. Antonia Soulez dice que el lector de Bergson asiste a una búsqueda de la confección perfecta, de lo “perfectamente escrito”, análoga a la de una partitura musical. Refiere implícitamente a Philippe Soulez, quien dice que Bergson se empeñaba en componer sus escritos tanto como Beethoven en componer sus partituras. La expresión de Bergson no parece una palabra desesperada sino el resultado de un exigente trabajo literario.

La defensa de Philonenko, no obstante, se apoya en los mismos supuestos que la acusación. Titula su libro « *Bergson, ou de la philosophie comme science rigoureuse* », y en la introducción advierte:

“La démarche de Bergson est toujours rigoureuse et quoiqu’expérimentale, elle se veut science et pas poésie ou sentiment. »¹

En la remarca final concluye: Bergson debe ser comparado menos a un filósofo que a un físico². Philonenko responde a la acusación con la precisión de Bergson: debemos considerarlo como científico, no como poeta. Lo mismo hace Deleuze cuando a la hora de presentar el método dice “la intuición no es un sentimiento o una inspiración, una simpatía confusa, sino un método elaborado, e incluso uno de los más elaborados de la filosofía.”³ Mucho tiempo atrás, Le Roy argumentaba de la misma manera. No se dejen engañar, decía, detrás de un estilo exquisito, las páginas están nutridas de ciencia positiva⁴.

Contra la acusación de poesía, se defiende a Bergson en nombre de la ciencia. Bergson no es poeta, dicen unos y otros, es científico. La defensa adopta entonces los supuestos de la crítica: o bien el conocimiento es científico o no es. Y así nos sorprende, porque uno de los gestos más originales de Bergson consiste justamente en proponer un conocimiento no científicista en pleno clima neopositivista, en admitir la posibilidad de un conocimiento extracientífico. Bergson es poeta, pero no por eso le cierra las puertas al conocimiento. La defensa no debe alegar que Bergson no es poeta sino científico. Para ser eficaz, debe contestar la disyunción entre poesía y ciencia. Bergson es poeta, pero no por

¹ *Bergson. Ou de la philosophie comme science rigoureuse*, París, Cerf, 1994, p 15.

² *Ibid*, 397.

³ *Le bergsonisme*, París, PUF, 1998, p. 1.

⁴ *Bergson*, Editorial Labor, Barcelona - Buenos Aires, 1932, p. 18.

eso pierde el rigor de la ciencia, la precisión de la filosofía. Para superar la crítica, hay que asumirla. La intuición es conocimiento, y es conocimiento racional. Pero el conocimiento racional no se limita al conocimiento intelectual, al conocimiento científico. Es lo que probamos a la hora de determinar la concepción bergsoniana de la intuición. El estilo de Bergson es poético, pero no por eso irracional. Su expresión es laxa y vaga, pero no por eso imprecisa y falta de rigor. La laxitud es la condición de posibilidad misma de la precisión, pues aquello que se pretende decir es precisamente laxo. El estilo poético es una necesidad sistemática, el hablar poéticamente es la única manera de transmitir las verdades de la metafísica con la misma precisión, con el mismo rigor, que el discurso crítico transmite las de la ciencia. Bergson es poeta. Y no por eso deja de ser un filósofo científicista. Bergson es poeta y es filósofo. Para permanecer filósofo deber ser poeta.

Antes de terminar, nos gustaría integrarnos a la tradición que caracteriza la expresión de Bergson, esa expresión poética. En general, se ha llamado la atención sobre la “fluida” prosa de Bergson¹. “Fácil, fluida, incluso un poco chata”, dice Vieillard-Baron². “Ligera, fluida y variada”, prefiere Worms³. Lévy-Bruhl se refiere a una cierta “venusidad” en la escritura de Bergson⁴, y Barlow a un estilo “peregrinal”⁵. Chevalier detalla⁶:

“La palabra es lenta, noble y regular (...), de una extraordinaria seguridad y de una sorprendente precisión, con entonaciones acariciantes y musicales, y una especie de inspiración que le da un matiz como de coquetería.”

Y Jeanine Hortonedá, finalmente :

« Eloquent sans être loquace, ni précieux, ni hermétique, ni baroque, d’une grande simplicité, transparence souple et contenu, parfois vibrant, élégant, sans joliesse excessive mais avec précision. Il y a comme un parfum de musique française, Ravel plutôt que Debussy, dans la prose de Bergson. »

¹ Bergson, París, PUF, 2002, p. 214.

² *Bergson et le bergsonisme*, París, Armand Collin, 1999, p. 5.

³ « *Le rire a cent ans* », en *Magazine littéraire*, n° 386, abril 2000, p. 21.

⁴ Ver Soulez, Ph., *Bergson*, París, PUF, 2002, p. 77.

⁵ *El pensamiento de Bergson*, México, Fondo de cultura económica, 1968, p. 37.

⁶ Chevalier, *Entretiens avec Bergson*, París, Plon, 1955, p. 2.

Nos gustaría integrarnos a esta tradición, pero no creemos que se trate de expresar una impresión, una vaga sensación de lo que nos parece ser el estilo de Bergson, de lo que nos produce en términos personales. Se trata más bien de hallar un adjetivo, no necesario, nunca, pero inevitable y final, que corone la investigación, que encierre de manera hipercondensada todas las conclusiones. El adjetivo, creemos, se halla en los trabajos mismos de Bergson, es: grácil. La escritura de Bergson está llena de gracia, es, ante todo, grácil. Bergson define la gracia en distintos pasajes. El más bello pertenece al trabajo sobre la *politesse*. “Yo no sé, dice allí, si alguna vez han intentado analizar el sentimiento que el espectáculo de una danza grácil hace nacer en el alma. Primero la admiración para los que ejecutan con liviandad, como jugando, los movimientos variados y veloces, sin choques ni sacudones, sin solución de continuidad, cada una de las actitudes que indican las precedentes y anuncian a las que siguen. Pero hay algo más, algo que entra en nuestro sentimiento de la gracia, al mismo tiempo que la simpatía por la ligereza del artista, es la idea de que nosotros mismos nos despojamos de nuestra pesadumbre y nuestra materialidad. Envueltos en el ritmo de la danza, adoptamos la sutileza de su movimiento sin formar parte de su esfuerzo, y encontramos así la exquisita sensación de esos sueños en los que nuestro cuerpo parece haber abandonado su peso, la extensión su resistencia, y la forma su materia.” La gracia es la inserción de la inmaterialidad en la materia. Grácil es el cuerpo al que el alma le ha comunicado la volatilidad de su liviandad. Tal es la palabra de Bergson, el resultado de un esfuerzo por insertar el alma en el cuerpo, el espíritu del lenguaje, la voz, en su materia, la lengua. Una palabra grácil.

Esperamos, alguna vez, generalizar las conclusiones de nuestro trabajo, y que a la inversa, se vuelvan ellas la ilustración precisa de un análisis general sobre el discurso filosófico. No porque éste siempre sea grácil, sino por estar siempre en adecuación con sus contenidos. Platón no podría haber escrito más que diálogos. De Nietzsche, dice Deleuze que el aforismo determina el sentido, y el poema el valor. Y en el §7 de *Ser y Tiempo* Heidegger justifica la rudeza de su estilo apuntando que para expresar el ser de los entes no sólo falta el vocabulario, sino la gramática. El análisis del discurso filosófico no tiene como objeto los ornamentos accesorios de un contenido independiente, sino la necesaria expresión que un sistema exige.

Plan del trabajo

Introducción. Posición del problema: la paradoja de una crítica lingüística al lenguaje (p. 4)

Primera parte. Construcción del problema: ¿por qué y cómo Bergson logra expresar la *durée*?

I. ¿Qué es la *durée*? (p. 16)

A. La *durée* y los fenómenos que dependen de ella

1. La *durée*

2. La intuición

3. La memoria

4. La libertad

B. ¿En qué reside la originalidad de la *durée*?

II. ¿Cómo oculta el lenguaje la *durée*? (p. 58)

A. El lenguaje inmoviliza, homogeniza y divide

B. Ejemplos

III. ¿Por qué el lenguaje oculta la *durée*? (p. 64)

A. El lenguaje como instrumento

B. La palabra como signo

C. El signo como convención

D. Incomensurabilidad entre lenguaje y pensamiento

Conclusión (p. 70)

Segunda parte. Las soluciones ajenas

I. Las soluciones veloces (p. 75)

A. Jankélévitch y el estilo

B. Vieillard-Baron y Le Roy: la metáfora

II. Las soluciones al problema del cómo (p. 78)

A. Lhomme y la formulación

B. Giolito: la expresión lingüística de una experiencia extralingüística

C. Worms y la estructura

D. Scarpelli: amoldar las palabras a las cosas

III. Las soluciones al problema del por qué (p. 91)

A. Stancati y la polisemia

B. Soulez y el ritmo

C. Gambarara y la enunciación

IV. La oralidad (p. 99)

Conclusión (p. 101)

Tercera parte. Nuestra solución: una palabra poética

I. El método de Bergson (p. 103)

II. Aplicación del método a la cuestión del lenguaje. Disolución del problema del *por qué*.

Nacimiento de la palabra. (p. 110)

A. Aplicación de la primera regla: temporalización del lenguaje

B. Aplicación de la segunda regla: diferenciación de los componentes ideales del lenguaje

C. Aplicación de la tercera regla: problematización y disolución

III. Sofisticación del método. Solución al problema del cómo. La palabra en movimiento. (p. 120)

A. ¿Cómo hablar?

B. La palabra artística

C. La palabra poética

IV. Los recursos de una palabra poética (p. 128)

A. Los recursos contra la homogeneidad

1. Comparaciones y metáforas (1): el mundo como obra de arte

2. Las transiciones

3. La estructura

4. Los adjetivos

B. Los recursos contra la divisibilidad

1. La polisemia

2. Las glosas metadiscursivas

3. Comparaciones y metáforas (2): la *durée* como melodía

4. El ritmo (1): generador de unidad

5. Los títulos y los subtítulos (1): generadores de organicidad

6. "Creación continua de imprevisible novedad"

7. Los verbos (1): la cópula y el tiempo imperfecto

C. Los recursos contra la inmovilidad

1. Los verbos (2): el participio presente

2. El relato

3. La autobiografía

4. Comparaciones y metáforas (3): "significar las cosas en acto"

5. El ritmo (2): generador de aceleración

6. Los títulos y los subtítulos (2): generadores de movimiento

7. "El sistema de reenvíos articulados"

V. Los límites de la palabra de Bergson (p. 173)

A. La palabra de Bergson considerada relativamente a la palabra poética

1. Machado y la constitución
2. Joyce y la continuidad
3. Proust y la sucesión
4. Conclusiones: la palabra poética dilata la percepción, la filosófica permite la intuición

B. la palabra de Bergson considerada de manera absoluta

1. "Lo posible y lo real: la clave del bergsonismo
2. Consecuencias para el problema de la definición
3. Consecuencias para el problema de la metáfora
4. Consecuencias respecto de la inconmensurabilidad entre lenguaje y pensamiento.

Conclusión (p. 195)

Apéndice. Hacia otra concepción de la palabra: una palabra preformativa (p. 196)

Conclusión. La expresión poética del conocimiento: una palabra grácil (p. 199)

Bibliografía consultada

1. Obras y escritos de Bergson

Essai sur les données immédiates de la conscience, Paris, PUF, 2003.

Matière et mémoire, Paris, PUF, 1997.

Le rire, Paris, PUF, 1999.

L'évolution créatrice, Paris, PUF, 2003.

L'énergie spirituelle, Paris, PUF, 2003.

Durée et simultanéité, Paris, PUF, 1998.

Les deux sources de la morale et de la religion, Paris, PUF, 2003.

La pensée et le mouvant, Paris, PUF, 2003.

Mélanges, Paris, PUF, 1972.

Correspondance, Paris, PUF, 2002.

2. Otras fuentes

Bachelard, G., *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1950.

Descartes, R., *Règles pour la direction de l'esprit*, Paris, Vrin, 1996.

Husserl, E., *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*, Buenos Aires, Nova.

-, *Lecciones de Fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Madrid, Trotta, 1980.

Kant, E., *Critique de la raison pure*, Paris, Gallimard, 1980.

Lévinas, E. *Dieu, la mort et le temps*, "Un passage obligé : Heidegger", Paris, Grasset, 1993.

-, *De Dieu qui vient à l'idée*, Vrin, Paris, 1998.

-, *Transcendance et Intelligibilité*, Genève, Labor et Fides, 1996.

Spinoza, B., *Ethica*, Paris, Seuil, 1999.

3. Comentarios

a. Trabajos en colaboración

Cossutta, F., *Lire Bergson : « Le possible et le réel »*, París, PUF, 1998.

Stancati, C., *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Mardaga, 2001.

Bergson. Philosophe de notre temps, dossier de la revista *Magazine littéraire*, n° 386, abril 2000.

b. Libros y artículos

Barlow, M., *El pensamiento de Bergson*, México, Fondo de cultura económica, 1968.

Barthélémy Madaule, *Bergson adversaire de Kant*, París, PUF, 1966.

Benda, J., *Sur le succès du bergsonisme*, París, Mercure de France, 1914.

Bento Prado, *Présence et champ transcendantal. Consciente et négativité dans la philosophie de Bergson*, Olms, 2002.

Brauer, D., “El secreto de la negación”, en *Revista de Filosofía y Teoría política*, Universidad Nacional de La Plata, n° 30, 1993.

Chenet, F., *Le temps*, París, Armand Colin, 2000.

Deleuze, G., *Le bergsonisme*, París, PUF, 1998.

Husson, L., *L'intellectualisme de Bergson*, París, PUF, 1947.

Ingarden, R., *Edmund Husserl. Briefe an Roman Ingarden*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1968.

Jankélévitch, V., *Henri Bergson*, París, PUF, 1999.

Jolivet, R., *Essai sur le bergsonisme*, París, Emmanuel Vitte, 1931.

Kjell Stromberg, « La ‘petite histoire’ de l’attribution du prix Nobel a Henri Bergson », en *L'évolution créatrice*, París, Rombaldi, 1968.

Le Roy, E., *Bergson*, Editorial Labor, Barcelona - Buenos Aires, 1932.

Merleau-Ponty, M., *L'éloge de la philosophie*, París, Gallimard, 1953.

-, *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*, París, Vrin, 1968.

- , « Merleau-Ponty à la Sorbonne, Résumé de ses cours établi par des étudiantes et approuvé par lui-même », en *Bulletin de psychologie*, XVIII, 236.
- Philonenko, A., *Bergson. Ou de la philosophie comme science rigoureuse*, Paris, Cerf, 1994.
- Rosales, A., *Siete ensayos sobre Kant*, Mérida (Venezuela), Universidad de los Andes, 1993.
- Sertillanges, A.D., *Avec Henri Bergson*, Gallimard, 2002.
- Soulez, Ph., « Bergson : une prosodie de la philosophie ? », en *Le langage comme défi*, St. Denis, PUV, 1991.
- , *Bergson politique*, Paris, PUF, 1989.
- Soulez, Ph. y Worms, F., *Bergson*, Paris, PUF, 2002.
- Schumann, K., *Husserl-Chronik*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1977.
- Vieillard-Baron, J.-L., *Bergson et le bergsonisme*, Paris, Armand Colin, 1999.
- Worms, F., « Les deux écritures d'Henri Bergson », en *Cahiers de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet*, n°2, 1998.
- , *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, Paris, PUF, 1997.
- , *Le Vocabulaire de Bergson*, Paris, Ellipses, 2000.

3. Otros

- Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1955.
- Eco, U., *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, 1993.
- Genette, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Machado, A., *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, p. 239.
- Ricoeur, p., *La métaphore vivante*, Paris, Seuil, 1975.
- Saussure, F., *Curso de lingüística general*, Alianza, Madrid, 1991.
- Soulez, A., *Comment écrivent les philosophes ?*, Paris, Kimé, 2003.
- Tolstoi, L., *Guerre et paix*, Paris, Le livre de poche, 1988.