



Fuerza y sentido en la filología de Raimundo Lida

Force and meaning in the philology of Raimundo Lida

Laura Soledad Romero¹

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
romero@iech-conicet.gob.ar

Resumen: Este trabajo desarrolla una lectura en clave filológica de los ensayos de Raimundo Lida titulados *Rubén Darío. Modernismo* (1984), centrado en las prosas del poeta nicaragüense y a la luz de las dos versiones de “Bergson, filósofo del lenguaje”, la primera publicada 1933 y una posterior revisión y ampliación en 1958. Desde una perspectiva que aúna el vitalismo deleuzeano y la fenomenología bergsoniana, sostenemos que el modo de lectura filológica llevada a cabo por Lida puede arrojar indicios sobre cierta concepción de las *expresiones americanas*.

Palabras clave: Práctica filológica – Expresiones Americanas – Vitalismo – Fenomenología

Abstract: This work develops a philological reading of Raimundo Lida's essays entitled *Rubén Darío. Modernismo* (1984), focusing on the prose of the Nicaraguan poet and in the light of the two versions of ‘Bergson, filósofo dellenguaje’, the first versión published in 1933 and a later one (revised and extended) in 1958. From a perspective that brings together Deleuzean vitalism and Bergsonian phenomenology, we argue that Lida's philological reading can offer clues to a certain conception of American expressions.

Keywords: Philological practice – American Expressions – Vitalism – Phenomenology

¹ Laura Soledad Romero es Profesora de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Literatura y Estudios Críticos por la Universidad Nacional de Rosario. Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

1.

En el año 1933 la revista *Nosotros* publicó “Bergson, filósofo del lenguaje”, un extenso texto que llevaba una firma y una pertenencia. Se trataba de un artículo del por entonces joven Raimundo Lida, escrito desde el Instituto de Filología. Posteriormente, en 1958 el ensayo fue recuperado y reactualizado por *Letras Hispánicas*, libro editado por el Fondo de Cultura Económica. Este texto que, a nuestro entender, no ha sido debidamente explorado, puede contener no sólo una contribución bibliográfica bergsoniana a la concepción de la intuición poética y su conformación por el lenguaje (Martínez Bonati), sino también, y esto será lo más relevante a nuestros fines exploratorios, algunos aspectos para releer el modo en que Lida intuyó una tradición, un movimiento, un poeta, buscando en ese “modo” los alcances de una filosofía del lenguaje que trama o se teje con una filología.²

A partir de estos indicios de lectura retomaremos una serie de ensayos sobre Darío, a los fines de intuir, a la luz de la fenomenología bergsoniana y con el trasfondo vitalista deleuzeano, una cierta concepción de la “expresión” latinoamericana.

En la lectura que Lida hace de la obra de Darío podemos conjeturar un intento de formular una expresión -o expresiones- americana(s), que deviene de una práctica filológica atenta a la multiplicación y multiplicidad de las Américas, y encarna en la figura de Darío una modulación particular, pues su prosa y su poesía han trastocado, revitalizado y reanimado la herencia hispanoamericana. Por todo ello, se trata de conjurar, no el Modernismo a través de Darío, sino el Modernismo a través de la *energía inventiva* de una obra.

Diremos que la “expresión” se desenvuelve o es la fuerza, esto es, las fuerzas que determinan el sentido de un fenómeno. Siguiendo a Deleuze,

² Las reflexiones de las que emerge este trabajo son deudoras del seminario de Doctorado “Filologías latinoamericanas” coordinado por el profesor Daniel Link e integrada además por Diego Bentivegna, Rodrigo Caresani, Miranda Lida y Cecilia Magadán. A ellos, mi agradecimiento por sumergirme, en plena pandemia, en aquellos “mundillos”.

cuando dos fuerzas entran en relación, una es la que actúa y la otra es la que reacciona. De la infinidad de formas en las que se puede establecer esta relación se encontrarán la infinidad de sentidos posibles: “toda interpretación es determinación del sentido de un fenómeno. El sentido consiste precisamente en una relación de fuerzas, según la cual unas ejercen acción y otras reaccionan en un conjunto complejo y jerarquizado” (Nietzsche 31). La pluralidad de sentido de un texto depende de esta configuración de las fuerzas y sus relaciones. El filólogo es el que opera la interpretación, en el sentido que Barthes da a esa palabra, siguiendo a Nietzsche, da a esta palabra: “Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho” (3).

Podemos señalar como indicios constitutivos de la fuerza el ritornelo, el ritmo, la armonía y el tema con variaciones. Todos ellos constituyen elementos centrales para una filología que supone cierta filosofía del lenguaje. Los presupuestos de esta filosofía pueden ser en parte desentrañados a partir del ensayo sobre Bergson. Conjeturamos que la distinción ontológica (tiempo-espacio) del filósofo francés opera en la lectura de los textos literarios del filólogo, pues si tiempo y espacio son dos dimensiones de lo real (a tal punto que se homologan con el espíritu y la materia), materia y espacio, espíritu y duración son dimensiones del ser. El ser no es sustancia, sino tendencia, fuerza. Sus atributos son más bien direcciones o sentidos de esta fuerza. Siguiendo a Bergson, la lengua debe considerarse en sus dimensiones espacial-material y espiritual-temporal. Hacer filología es insuflar espíritu en una materia. Sólo así la lengua puede expresar la duración. Entendemos la propuesta de Lida no como un sistema interpretativo, sino más bien como una vivificación que concibe la obra como una singularidad.

Este enclave en la obra bergsoniana se sustenta en varias y diversas coordenadas. Primero, como ya señalamos, hay una interpretación de nuestro filólogo de la obra del filósofo. Por otra parte, el bergsonismo fue un movimiento muy importante en la sensibilidad de su época y una influencia

de suma relevancia entre los intelectuales argentinos (y latinoamericanos) en los albores del siglo XX, lecturas de la cual Lida no estuvo exento (Pró). La relación se sugiere más inmediata si nos auxiliamos con Deleuze, pues es sabida la filiación de su pensamiento con el llamado “bergsonismo”³.

Todos estos elementos operan en el montaje de nuestra lectura, no sin decir con Bergson que la metafísica para crear debe ser *violenta*, y no sin abreviar en el método deleuzeano de hacer filosofía de la historia, que consiste en tomar un autor por la espalda *para hacerle un hijo monstruoso*. Bajo estos supuestos discurrirá nuestra escritura.

2.

Lida, entre todos los filósofos, elige al poeta intelectual que opta por la riqueza del estilo y rehúye los conceptos. A lo largo del siglo XX, críticos de todo el mundo expulsaron a Bergson al terreno de la poesía (incluso otorgándole el Nobel de Literatura en 1927). Para nosotros, su estilo poético es más bien una dimensión inherente a su pensamiento.

El modo más propicio de volver a un intento de lectura filológica es a través de la búsqueda de lo vital que en ella pervive, y ese orden de lo vital, que se ramifica en todas las capas de sentido, se presenta en este tiempo de modo disruptivo.

Con ese marco, no tanto conceptual, sino más bien vital, intentaremos leer, siguiendo la sugerencia de Ana María Barrenechea, quien en “En memoria de Raimundo Lida” señala:

Quisiera proponer a los jóvenes estudiosos del mundo hispánico, y sobre todo a los argentinos, tan desvalidos y menesterosos de pautas culturales, la relectura de su obra, donde con una frase suya que podría definirlo a él mismo: “Todo se nos comunica con el mayor orden y lucidez, pero no con esa perfección de lo ‘definitivo’, de la fríamente cerrado en sí, que arredra y descorazona. Es un saber cabal y luminoso y, al mismo tiempo, un saber vuelto hacia el futuro” (521)

³ Deleuze titula *Le bergsonisme* a una serie de ensayos que recorren la obra de Bergson a partir de una serie de conceptos de cuño bergsoniano: duración, memoria e impulso vital (*El bergsonismo*).

Pues como se indica en el ensayo sobre Bergson, lo que la conciencia “hace” (la conciencia es esencialmente actualidad) es volverse al pasado en la estricta medida en que puede ser de provecho para la acción futura.⁴

Es por ello que en el afán filológico retornamos a abrir los textos en sus diversas texturas.⁵ Lida recupera de Bergson la reflexión sobre el lenguaje, y a la vez advierte el lenguaje como “problema”⁶, pues si bien hay una consideración ontológica, metafísica, el lenguaje como problema y el problema del lenguaje insiste en toda la obra del filósofo. En la organización del texto Lida da cuenta de la progresión que adquiere su tratamiento en las diversas obras bergsonianas:

...la exposición se organizará naturalmente siguiendo los temas centrales o los grupos de temas tocados por Bergson: primero, el marco de crítica general del conocimiento en que se inserta la crítica del lenguaje; luego, el análisis del pensamiento verbal, y, por fin, el doble resultado del análisis: negación cognoscitiva del lenguaje conceptual y afirmación de la del lenguaje intuitivo (“Bergson” [a] 5-6).

Brevemente, habría una primera parte afirmativa, donde la materia sería obstáculo e instrumento; esta consideración del lenguaje es relativizada por la crítica del intelecto. En esa instancia, se consideran de la palabra los intereses prácticos, en términos utilitarios ([a] 26). Sin embargo, también se señala la necesidad de cierta “fijación” de lo percibido a través del lenguaje: la percepción pura es breve y tornátil, y sólo puede adquirir fijeza estabilizándose en palabras: es un modo en que se logra una condensación del flujo de la materia ([b] 68). El conflicto se da en términos perceptivos, ya

⁴ “La vida pues, requiere a un tiempo memoria y atención, vale decir, recuerdo y espera, ya que atender no es sino estar en expectativa (atención-attente)” (Lida “Bergson” [a] 8). Señalamos con [a] la versión de 1933 y con [b] la de 1958.

⁵ Interpretar es, pues, reconstruir (Lida “Bergson” [b] 81).

⁶ “El lenguaje ordinario no traduce intuiciones, sino conceptos, representaciones genéricas, igualaciones de diversidades hechas desde el punto de mira de su utilidad práctica” (Lida “Bergson” [b] 54).

que lo que hay son fenómenos, razón por la cual pueden ser captados en su totalidad⁷.

Pero hay otro nivel que destaca Lida en el que se subraya un aspecto más importante y es el terreno de la expresión original y creadora. Esta constituye una segunda actitud positiva, tomando en cuenta que la crítica apuntaba al aspecto utilitario del lenguaje y ahogaba, en consecuencia, la expresión de lo intuitivo. Sin embargo, es posible devolver la intuición a su justo lugar: a eso aspiran la filosofía y la poesía. Y esto se da porque la intuición está en todo acto de lenguaje.

Es en esta dimensión intuitiva donde Lida encontrará el aspecto positivo que será el punto fundamental para considerar al francés como filósofo del lenguaje, un lenguaje ligado a los poetas y a los filósofos. Si el problema radica en la naturaleza misma del lenguaje, es decir, en cierta imposibilidad de dar cuenta de la intuición, entonces la búsqueda estará inscrita en aquel que mejor lo exprese. La pregunta es: ¿cómo lo intuitivo puede ser expresado?

Señalamos a modo exploratorio que la intuición, noción central que es inmanente a toda la filosofía bergsoniana, resulta un término polisémico que se podría caracterizar por las siguientes notas: 1) es una facultad; 2) es un método, opuesto al análisis; 3) es producto de esa facultad, opuesto al concepto. Según Deleuze, la intuición no es la duración misma, sino más bien el movimiento por el cual salimos de nuestra propia duración, por el cual nos servimos de nuestra duración para afirmar y reconocer inmediatamente la existencia de otras duraciones (*El bergsonismo* 28 29).

Lida lee el problema del lenguaje en sus múltiples dimensiones, y encuentra en aquel “drama”⁸ (el no poder asir la expresión de la intuición, cuyo desplazamiento en la historia de la filosofía se da en dos vertientes, a

⁷ En ese sentido se podría hablar de una asimilación del poskantismo, y una distancia respecto del mismo al admitir que los “datos” pueden ser conocidos en su totalidad.

⁸ En el sentido que Lida utiliza la palabra: “No bien el espíritu se vuelve sobre sí para dar comienzo a ese dramático soliloquio que es toda filosofía del conocimiento, advierte con estupor que el intelecto mismo de que se. Vale no tiene por fin propio la desinteresada contemplación de la verdad” (*Rubén Darío* 46).

saber, realismo e idealismo) una respuesta “humana” al problema, es decir, recupera el carácter poético del lenguaje, la *auto-poiésis* en su carácter singular. En esta exploración, adquirirá especial énfasis el rol del poeta, y no tanto del filósofo (pues en última instancia ambas categorías resultan indiferenciables en la composición bergsoniana leída por Lida). Es el poeta quien, desde su lenguaje, nos acerca algo del orden de la(s) *vivencia(s)*, pero, al mismo tiempo, sabe que su material son palabras (hay cierta presuposición de que la mediación distorsiona aquellos datos que la conciencia recibe de modo inmediato):

No es sin embargo el sentimiento de la propia fragilidad (la de Darío) sino más bien su extraña y angustiada fascinación ante “el triunfo del terrible misterio de las cosas”, ese afán de abismarse (...) en la más sombría entraña del universo (Lida *Rubén Darío* 84).

La palabra poética nos libera (paradójicamente) de las palabras, con un acercamiento a cierta esencia de las cosas (Maurice Blanchot parece, en ocasiones, decir algo parecido). Y por ello podríamos, con Bergson y con Lida, señalar que el lenguaje en su aspecto intuitivo es: “Principio de unidad original y creadora constante de todo acto lingüístico” (Lida “Bergson” [a] 44).

3.

“La obra de arte singular será aceptada por más y más espíritus si lleva la marca del genio, al obligarnos a realizar un esfuerzo de visión directa y de sincero auto- reconocimiento” (Lida “Bergson” [a] 49). Lida destaca en esta visión el impulso y la fuerza que nos contagia el poeta al mundo de lo intuitivo y expresado en la obra. Pero no se logrará “ver” tal y como el poeta ha visto. Para Lida, Darío continúa, en la poesía hispanoamericana, la tradición romántica que va de Hölderlin a Mallarmé: es en este sentido que se habla del poeta y el mundo (*Rubén Darío* 40).

Vemos asomar algunas nociones que serán fundamentales a la hora de leer el análisis filológico estilístico de Lida sobre el Modernismo de Darío. Tanto el aspecto marcado de la singularidad en la captación de la intuición como la fuerza con que “aquello” se transforma en expresión, además de las

resonancias que posteriormente estos términos adquirirán en la filosofía deleuzeana. Desde estos puntos de fuga nos posaremos para hacer una posible *interpretación* de su lectura.

El problema se instala en el seno mismo del lenguaje, y éste a su vez implica el problema de la intuición que siempre conlleva una contemplación espacio-temporal, principalmente en relación con la *durée*. Pues en términos utilitarios, el lenguaje también habría sido forjado para resolver los problemas de la vida práctica, es decir, para lidiar con el espacio (Rubén Darío 46). Es en ese sentido que los sustantivos aíslan las sustancias en su identidad, los adjetivos sus atributos y los verbos sus movimientos. Pero surge aquí el problema de cómo hablar del tiempo y del espíritu. Cuando hablamos, espacializamos la duración. Este es el problema epistemológico de Bergson. La intuición es inefable, indefinible, solo mostrable metafóricamente. En la lectura de Darío, la metáfora no es un mero tropo, sino una vivificación, una actividad metafórica, “intensa y vibrante” (Rubén Darío 22). Lo mismo puede decirse de las imágenes y personificaciones que interfieren o vuelven líricos sus relatos. Lida afirma: “Darío infundirá fuerza nueva en la gastada personificación (la muerte pálida de Horacio)” (Rubén Darío 22). La vivificación no solo se da en la lengua a través de las figuras (como lo sugiere el Formalismo Ruso), sino que la palabra poética es incluso restitución de la fuerza a lo retóricamente gastado. He aquí una tarea que la obra de Darío emprende con la tradición latina y española.

Para esclarecer las críticas que Bergson desliza, no se debería interpretar que las mismas radican en el lenguaje como tal, como facultad, sino más bien a la lengua en términos saussureanos. La lengua en estos términos da cuenta de las notas del espacio⁹: es homogénea, divisible y simultánea. Estas notas resultan ser opuestas a las características de la *duración*. Cabe destacar, entonces, que las críticas al lenguaje se reducen a la lengua como sistema o, más bien, a la división saussureana entre lo

⁹ Para que haya ciencia es necesario que exista la espacialización. Sólo hay ciencia del espacio, de lo idéntico, de lo medible.

sincrónico (sistema) y diacrónico (historia); como diría Barthes, no se trata de describir una estructura, sino de producir una estructuración (15).

Entonces la lengua debe considerarse en sus dos dimensiones: espacial-material y espiritual-temporal. Hacer arte o filosofía es insuflar espíritu en una materia. Sólo así la lengua puede expresar la duración.

En tanto intento de recuperar cierta filosofía del lenguaje en la obra de Bergson abordada por Lida como una cierta consecuencia de la teoría del conocimiento, hemos comparecido en la importancia medular de la dimensión del tiempo o, mejor dicho, de la *durée* en la articulación del movimiento del lenguaje.

Entre el artículo publicado en 1933 y el de 1958, si bien a primera vista parecen el mismo texto, encontramos ciertos desplazamientos mínimos que una lectura filológica pone en evidencia. La lectura de Lida sigue un interés fundamental en clave de lenguaje intuitivo en relación a lo poético. Podríamos señalar una dimensión que adquiere cierta relevancia en esta última actualización: se trata de la presencia de la dimensión temporal, la cual, si bien no estaba ausente en la primera versión, no llegaba a tener igual relevancia. Esto es consecuencia de un trabajo de más de veinte años, una lectura viva que se actualiza:

También la lengua ordinaria –traducción verbal del sentido común– es instrumento práctico, moldeado sobre la acción, dirigido hacia las cosas en la exacta medida en que interesan a los fines vitales. También ella traduce en espacio la duración; el movimiento en trayectorias geométricas y posiciones de puntos inmóviles; el devenir en un engranaje de cosas, fijas y utilizables, También el lenguaje está, pues, bajo la obsesión de un espacio homogéneo, donde objetos de claro contorno se mueven según trayectorias geométricas (“Bergson” [a] 52).

Ahora bien, este volver sobre el carácter temporal del lenguaje resulta una necesidad a los fines de despojar la confusión entre las dimensiones del espacio y el tiempo. Este movimiento de explicitación del problema, que como señalamos estaba sugerido en la primera edición, en la última hace su aparición de manera explícita. Por todo ello resulta clave recuperar ambas

ediciones, para analizar en sus tonalidades y cambios moleculares, cómo va adquiriendo un primer plano dicha impropiedad. Nos interesa, salvando las distancias, reactualizar la preminencia del tiempo bergsonian, porque entendemos que la lectura de Lida sobre el Modernismo, reclama ser leída en término de proceso y esto siempre implica alguna modalidad del tiempo.

4.

El trabajo de Lida consiste en interpretar, como él mismo señala en el artículo sobre Bergson: “interpretar es siempre re-interpretar”. Tomaremos como coordenadas espacio temporales, la imagen (el movimiento), el desarrollo de las metáforas, los ritornelos.

Entre el texto sobre Bergson, con especial énfasis en la filosofía del lenguaje, y el texto sobre Darío leído desde la estilística, conjeturamos que la coherencia de ambos acercamientos está dada fundamentalmente en que el lenguaje es concebido como creación poética. Amando Alonso, en diálogo con Alfonso Reyes, señalaba: “La estilística atiende preferentemente a lo que de creación poética tiene la obra estudiada, o a lo que de poder creador tiene un poeta” (Alonso 83).

Lida escribió una serie de ensayos: “Los cuentos de Rubén Darío” en 1950 y en 1958, “Notas al casticismo de Rubén” en 1967, “Desde Rubén (Apuntes y antología)” en 1967, “Rubén y su herencia” en 1967, “Darío, Lugones, Valle-Inclán” (1958), “Manuel Gutiérrez Nájera”, en 1962 y “José Martí (1853-1895)” en 1939. El libro *Rubén Darío. Modernismo* es una invención posterior, en cuya composición intervino el prologuista, Guillermo Sucre, y Denah Lida, viuda del autor. Los artículos de Lida no siguen un orden cronológico, sino que revelan la clave del título. No se trata del “Modernismo”, como categoría o movimiento, del cual la obra de Darío habría formado parte. El nombre de Darío, por el contrario, da cuenta del acontecimiento de la obra rubeniana. El título nombra al poeta y al movimiento, incluyendo en este a la “herencia” de Darío, dejando claro que ésta la constituyen otros acontecimientos, las obras de Lugones, Valle-

Inclán, Gutiérrez Nájera y Martí, y no los “imitadores” meramente epigonales de la retórica rubeniana. Como lo dice el mismo Lida: “...los modernistas del montón, sordos y extraños, al ‘alma de las cosas’ y a la ‘voz del paisaje” (*Rubén Darío* 91 92).

Podríamos pensar también que cada artículo de Lida constituye un acontecimiento que forma parte del acontecimiento del Modernismo. El título propone una singularidad: no parte de una abstracción (los “rasgos del Modernismo”) para analizar el “caso concreto”, sino que los artículos, como otros del autor, como otros de otros autores, contribuyen a volver legible esa singularidad. Para eso, es necesario que también la obra de Lida, la obra del filólogo, sea ella misma una singularidad. Así como S/Z constituyó una singularidad que permitió releer a Balzac y romper con el estructuralismo, Lida, como filólogo, en su práctica, constituye una singularidad: no una teoría de la obra rubeniana, sino una práctica, una acción, un “ejemplo” de análisis, que dice tanto de la obra de Darío como de la filología.

En ese sentido podemos añadir que cada obra es un mundillo que abre su espacio-tiempo: recordemos, con Jakob Von Uexküll, que cada mundillo genera una red amplia y variada de la vida (*Andanzas*). Es justamente este término de mundo circundante lo que permite la consolidación de un territorio en el cual los seres vivos se expresan y entran, según Deleuze y Guattari, en infra-intra e interagenciamientos.

Lida va a un paso más allá en la consideración del lenguaje poético, porque el Modernismo se ha trabajado más como movimiento poético o se ha tendido más a la poesía. Lida amplía las capas de sentidos para demostrar los puntos de fuga de todas las delimitaciones y, por otra parte, un lenguaje poético que es esencial a la creación de toda composición de palabras: No es sólo, pues, que el estudio de sus cuentos ilumine al mismo tiempo, desde fuera, aspectos parciales de la creación de Rubén, sino que la poesía misma penetra de continuo en estas páginas en prosa (*Rubén Darío* 21).

Podríamos decir con Alonso que “el sistema expresivo de un autor solo se puede entender como funcionamiento vivo, como manifestación eficaz y

en curso de esa privilegiada actividad espiritual que llamamos creación poética” (82 83).

Justamente es el lenguaje poético el que torna difusos los límites y posibilita las graduaciones en toda la obra rubeniana. Lida escoge la zona menos explorada de la consagrada obra, la prosa. Y muestra por un lado que la lírica (acompañada de sus imágenes, sus metáforas, personificación, figuraciones, símbolos trastocados, y ritornelos) es constitutiva de la obra. Y, por otro, ya mediada la lectura de Lida sobre Bergson, vislumbra la importancia en términos de lenguaje poético, en sentido de fuerza *poietica*, es decir, momentos que escapan al concepto, al análisis, y que restituyen algo de la intuición, función que, como vimos, les ocuparía a los poetas: “¿No es éste, en Rubén, un aspecto más de la continua movilidad de su estilo, tan abundante en auto-imitaciones y auto caricaturas?” (Lida *Rubén Darío* 99).

Es decir, el sentido de la lectura es transmitir la intuición de un movimiento, de una “incesante metamorfosis” (99). Lida señala que la lírica es una constante tanto de las derivas de la prosa como de la poesía (los límites genéricos a veces no son del todo claros) y va enmarcando una configuración poética de la prosa rubeniana. Esto es posible a través del despliegue de imágenes, metáforas, personificaciones, el ritmo, las aliteraciones: “el recurso que más acerca la prosa a la poesía es la rítmica articulación en ‘estrofas’” (*Rubén Darío* 28). Según Lida, en un estilo tan libre, la forma “tema con variaciones” es lo que otorga unidad, o sea, un conjunto de elementos que devienen en la escritura rubeniana en densidades e intensidades que cristalizan una unidad intuitiva.

No es casual el especial énfasis que Lida lee en el despliegue de “imágenes” en Darío. *Mutatis mutandis*, es como la imagen cinematográfica que analiza Deleuze: impulsos y construcciones que podríamos traducir en los términos de una estética de la imagen. No hay impresiones, solo expresiones (Zunino 45). Tal sería la “multiplicidad cualitativa” que Bergson llama duración. De modo que el relevo interpretativo de Lida sobre los modos

en los cuales el lenguaje poético discurre en la obra rubeniana multiplica las formas de expresión dándole movimiento vital a la escritura.

Una expresión de esto podemos encontrarla, en principio, en el recorrido de imágenes que establece Lida (recreando también la poesía). Cuando en *La canción de oro* a la figura de los mendigos se contraponen las figuras del lujo y la felicidad, y entre ellas una de las imágenes es potenciada: “se agranda de pronto con la irrealidad de símbolo” (22), se infunde, como vimos más arriba, nueva fuerza a gastadas figuras.

Dice Lida que “cada nueva imagen, por muy libremente que parezca brotar, incide en el exacto foco de emoción y, superponiéndose sobre otro rasgo afín, redobla la lírica tensión del conjunto” (23). Incluso las diferentes figuras se transforman en otras: metáforas que se vuelven imágenes (pierden el término de comparación, se sueltan del símbolo) imagen que “se desarrolla en mito” (22). Conjunto, unidad, armonía: la aparente libertad del movimiento posee no obstante una dirección, una conexión inherente.

Si consideramos junto con Lida que, en las zonas de mayor concentración lírica, las narraciones de Darío ya se comunican por múltiples canales con sus poemas, debemos indagar acerca de la naturaleza de dichos múltiples. Anteriormente planteamos que la lírica, que acercaba algo del carácter de la intuición y en ese sentido estaba del lado de la *dureé*, se expresaba por una multiplicidad de signos.

Esto se torna evidente hacia la época de *Prosas profanas*, con *Fugitiva* (1892) y *Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina* (1893), donde Lida aprecia los enlazamientos significativos típicos de la poesía de Darío. En algunos casos la cuestión se entrama al punto de que “el empuje lírico llega a veces a moldear la forma exterior del relato acercándola a los ritmos reconocibles del verso” (24). Esto se muestra en la prosa de *El Rey Burgués* se organiza en paralelismo y simetrías justamente en aquel punto en que el protagonista, el poeta, anuncia con exaltación de visionario el triunfal advenimiento de la poesía. Darío pone en boca del poeta el acontecimiento,

la llegada, de la poesía; en términos bergsonianos la iluminación de la palabra creadora. Cita nuestro filólogo a Darío:

(...) Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, todo agitación y potencia, y es preciso recibir su espíritu con el poema que sea arco triunfal, de estrofas de acero, de estrofas de oro, de estrofas de amor (*Rubén Darío* 25).

La composición de esta lectura puede pensarse en términos de cuadros de imágenes, cual fotogramas de cine cuyo movimiento se dan en el conjunto, o como compases de un fraseo musical. La obra de Darío como una pieza para ser interpretada, para ser danzada, para ser leída:

A esa penetración del verso de la prosa de los cuentos se añaden todavía, ocasionalmente, ciertas calculadas correspondencias y redobles de sonidos. Pues no solo en sus poemas cultiva Rubén los juegos de aliteración y rimas como el verleniano “que pasa o se posa” (26).

O “culto oculto” (27). Extremando más aún un Modernismo que reclama algunos principios de la melodía que veíamos con Bergson, como ese tiempo, a la vez continuo y heterogéneo, como esta obra, heterogénea por sus notas, pues ellas son distintas pero indivisibles: si pudieran ser divididas ya no serían las mismas. Esto se muestra con los diversos enlazamientos que propugnan la unión de las partes, tal como vimos con la forma “tema con variaciones” que le permite dar unidad al conjunto.

El ritornelo es ante todo sonoro¹⁰, afirman en *Mil mesetas* Deleuze y Guattari; este concepto se proyecta como una manifestación del tiempo. Desde este concepto, volveremos a entramar relaciones entre arte y filosofía (creación). En primer lugar, es preciso señalar (y acá encontraremos modulaciones con el pensamiento bergsoniano) que el término ritornelo corresponde en la filosofía deleuziano-guattariana a una composición de espacio-tiempo. Es un agenciamiento de materiales diversos, heterogéneos, que se convierten en materia de expresión. En eco con eterno retorno nietzscheano, la repetición de lo mismo constituye una repetición de la

¹⁰ Para amplificar este vínculo entre Von Uexküll la melodía de la naturaleza con el ritornelo de Deleuze-Guattari, Cfr. (Borghi).

diferencia, pues cada vez que este espacio-tiempo se propicia, se genera en él algo distinto; en nuestro caso, otras lecturas, otras imágenes, otras conexiones.

En la lectura de Lida sobre Darío, se exponen una serie de composiciones espacio-temporales que se reactualizan constantemente e introducen materiales expresivos nuevos. En *Mil mesetas*, en el capítulo del “Ritornelo” encontramos el clasicismo, el romanticismo y la modernidad, que se equiparan con los tres momentos del Ritornelo, el caos, el territorio, el cosmos:

Así, el clasicismo crea una obra para escapar a las fuerzas del caos, el romanticismo funda un territorio y se hunde en las profundidades de la tierra, finalmente, el cosmos es la apertura a las fuerzas del cosmos que son atrapadas por los artistas para hacernos sensibles a ellas (López 110-111).

Esta confrontación con el caos constituye el trabajo del artesano cósmico quien se desterritorializa y se enfrenta con estas fuerzas y nos las torna visibles en clara consonancia con el poeta bergsoniano. Los tres aspectos que configuran el concepto de ritornelo, caos-territorio-línea de fuga, proceso de desterritorialización y reterritorialización que convierte a la poética y, con ello a los artistas, en artesanos del caos, en amasadores de estas fuerzas, de estas intensidades que devienen expresivas.

Pero si este proceso territorializante no introduce algo nuevo se convierte en un agujero negro repetitivo que anula la creación o incluso lo termina por desaparición. En ese sentido Lida lee: “(...) el ritornelo, combinándose en forma no muy feliz con la rima, se nos aparece ya como “academia de sí mismo”, como recurso algo vulgar y mecanizado” (*Rubén Darío* 33). Y afirma: “Este modo de prosa, rítmica y rimada sin interna necesidad, abunda en los rubenistas ingenuos, no en el propio Rubén, que difícilmente se deja arrastrar por el automatismo de la musiquilla verbal” (33 34).

Por ello, el tercer elemento es la línea de fuga con la cual se desterritorializan los elementos expresivos y se logra la transformación (el

caos ya no aparece destructivo sino creativo). Es aquello que en la filosofía de Deleuze y Guattari se denominan el ritornelo pequeño y el ritornelo grande. El primero es de orden territorial y el segundo es de orden desterritorializante. En esta acción podríamos ubicar la producción artística, es allí donde se instalaría el artesano cósmico que atrapa moléculas de caos y las introduce en lo real (López). Para llevar esto a cabo, ha vivido un gran proceso de desterritorialización. Por ejemplo, en la pintura y en la música es necesario desaprender muchos de los aspectos conocidos: demoler y moleculizar la materia con la que se trabaja lo pictórica y lo sonora, para lograr otras expresiones:

Ritornelo, tema y variaciones, simetrías, fragmentación del relato en momentos breves y penetrantes, ya con firme gradación del interés, ya con aparente desorden, todo esto da a las páginas narrativas de Darío un relieve y gracia simultáneos de drama y ballet (*Rubén Darío* 34).

Como se lee en Lida acerca del trabajo del poeta, podríamos decir, el poeta cósmico que descompone lo molar y genera lo molecular, para de este modo hacerlo proliferar. Los componentes “pequeños” que hacen del retorno otra cosa entran en relaciones a través de los aspectos formales y discursivos del poeta. A todas luces el ritornelo nos devuelve a la dimensión del tiempo y del espacio, y con Bergson a plantear (crear) los problemas y resolverlos, en función del tiempo más que del espacio. Como señala en *Materia y memoria*: Las cuestiones relativas al sujeto y al objeto, a su distinción y a su unión, deben plantearse en función del tiempo más que del espacio. Esta regla, según Deleuze, supone el sentido fundamental de la intuición: “la intuición supone la duración, consiste en pensar en términos de duración” (*Deleuze El bergsonismo* 27). La continuidad en la insistencia de imágenes poéticas y la continuidad de una lengua, el idioma, (*an-árquico*, extranjero) resultan indicios para pensar la tarea del filólogo latinoamericano. El idioma situado en términos geopolíticos, esto es, el idioma como una lengua venida de otro mundo (el Viejo Mundo), el casticismo hispanoamericano como acontecimiento de la América acontecimental (el Nuevo Mundo), hecho que

se ramifica incesantemente desde la obra de Darío como literario y en consecuencia lingüístico: “En conjunto, pues, un idioma amplio y flexible que acoge en sí lo americano y lo español, lo regional y lo general, lo moderno y lo antiguo” (Lida Rubén Darío. *Modernismo* 73).

Los “neologismos y violentas derivaciones” (72), los arcaísmos, el español familiar y popular estilizado: una plasticidad que tiene su asiento en la tradición idiomática española, en la cual Darío se siente “plenamente arraigado” (71), es decir, que de la tradición espiritual el poeta la vuelve un suelo en el cual echar raíces fértiles. La obra rubeniana, para Lida, por su particular relación con la lengua española (Darío como literatura menor en términos de Deleuze y Guattari), de la que no reniega, sino que asume en todo su peso aurático (el peso de oro del Siglo de Quevedo y de Góngora), es un punto de inflexión de la poesía moderna, de la literatura moderna, de la poesía hispanoamericana y, ulteriormente, de la definición de un “español americano”:

Ese sentir como inestables las fronteras del idioma (...) irritará a quien suponga que el español ha nacido con la Academia (...) pero se ajusta muy bien a una visión amplia del pasado y a la convicción de que el presente es, para esta lengua de veinte países, una nueva época de libertad y de apertura, de fecundos conflictos y vacilaciones entre formas concurrentes, de margen holgadísimo para la iniciativa de cada escritor (Lida Rubén Darío. *Modernismo* 94).

No una lengua sino muchas lenguas: “corazones de todas las Españas, llorad” escribe Antonio Machado a la muerte del poeta. Esas “Españas” son las naciones hispanoamericanas y si Machado (hombre de la generación del 98, no lo olvidemos, la generación melancólica de la decadencia de los afanes imperiales de España) apela a ellas, es porque comprende el sentido político de la obra rubeniana: “Españas” es un múltiple, pero solo no porque 1898 haya supuesto el fin de las colonias españolas en América, sino porque la obra rubeniana da voz, entonación, a la palabra americana, pero con el “sistema” de la lengua española:

Tan aficionado a viejos autores españoles como a modernas “incursiones poliglóticas cosmopolitas”, Rubén se mueve gozoso, y con aplomo singular, en un laberinto de posibilidades. Es el suyo un casticismo raigal, seguro de sí, pronto a incorporarse riquezas variadísimas, guiado por una prodigiosa capacidad de absorción y re-creación... (98).

De este modo, las “Españas” son también las lenguas hispanoamericanas, la gramática de Andrés Bello, los vectores de intensidad y afectividad que los acontecimientos literarios ponen de manifiesto de las singularidades americanas del español peninsular. Si la poesía empieza donde termina la gramática, el español americano (el Múltiple) comienza donde termina el afán colonial del español castizo (el Uno).

Pero recordemos que en Bergson no se trata de oponer lo múltiple a lo uno porque no se trata de la multiplicidad en general. Además, tal oposición comparecería con cierto carácter dicotómico del pensamiento. En este sentido se torna fundamental como distingue esta multiplicidad de lo uno y lo múltiple porque las filosofías que utiliza esta distinción tienen en común que pretender recomponer lo real con ideas generales. O, en términos hegelianos, Yo (es Uno) síntesis, y es múltiple (antítesis), luego es la Unidad de lo múltiple (síntesis). Bergson se encarga de criticar esta generalidad que intenta recomponer lo real con abstracciones, lo singular no se alcanza corrigiendo una generalidad con otra generalidad. Lo que aquí sostenemos junto con la lectura de Bergson, y en consonancia con lectura de Lida, es la incompatibilidad del bergsonismo con el hegelianismo e incluso con cualquier método dialéctico. El filósofo francés le reprocha a la dialéctica ser un falso movimiento, es decir, un movimiento del concepto abstracto, que no va de un contrario al otro más que a fuerza de imprecisión (Deleuze *El bergsonismo* 41): “Lo que Bergson reclama, contra la dialéctica, contra una concepción general de los contrarios (lo uno y lo múltiple) es una fina percepción de la multiplicidad del “cuál” y del “cuánto” a lo que él llama el matiz” (Deleuze *El bergsonismo* 42).

Introducida ya la diferencia entre la duración y el espacio, lo que consideramos en este texto el múltiple es el español americano, que está sugerido en la lectura de Lida con el trabajo sobre la lengua de Darío. Hay dos tipos de multiplicidades¹¹ que surgen de descomponer el mixto (esto es, el espacio-duración). Una está representada por el espacio: es una multiplicidad de diferencia de grado (de exterioridad, numérica, etc.), discontinua y actual; la otra, en cambio, se presenta en la duración pura; es una multiplicidad interna, de sucesión, de fusión, de organización, de heterogeneidad, de discriminación cualitativa, de diferencia de naturaleza, una multiplicidad virtual y continua.

El concepto de multiplicidad bergsoniano es recuperado por Deleuze, quien afirma: “nos parece que no se ha atribuido la suficiente importancia al empleo del término ‘multiplicidad’” (*El bergsonismo* 35). La duración se divide y no cesa de dividirse por eso es una multiplicidad.

Esta lengua, rica en variaciones, que habita varias naciones, y solo se deja aprehender por el carácter cuasi místico de la poesía (que no obstante no prescinde del lenguaje oral, el humor gramatical, la gestualidad que toda palabra implica), expresa la multiplicidad. Desde el devenir del idioma podemos conjeturar que continuidad y creación son dos aspectos fundamentales de lo que dimos a llamar expresión latinoamericana.

La *durée* que, según Bergson, implicaba la alianza entre la continuidad y la creación, necesita del lenguaje poético (y filosófico) para poder expresar la duración. Si bien la lengua debe considerarse en sus dos dimensiones, esto es, la dimensión espacial-material y la dimensión temporal-espiritual, un modo posible de re-transitar el fenómeno del Modernismo, como acontecimiento latinoamericano, formulado en lenguaje bergsoniano, sería pensar no ya principalmente desde las coordenadas del espacio sino desde la perspectiva del tiempo, lo que implicaría, entre otras cosas, otro método en

¹¹ Voy a omitir a los fines del trabajo la distinción entre objeto y sujeto y cómo ella opera en las multiplicidades porque dicha inmersión sobrepasaría los límites que me he planteado en el siguiente escrito.

función de la interpretación, o más bien otras intuiciones para pensar una archi filo-lo-sofía del lenguaje en esta dimensión que ya no es espacial sino temporal. Esto trae como consecuencia la fuerza como el modo de expresión, es decir, el vitalismo en cual se da la expresión.

Finalmente, recuperamos la América como nuevo mundo (mundillos) porque consideramos que es algo que no está dado como una ecuación en el tiempo y el espacio, sino que rehúye a los *a priori*s del pensamiento. Nuestro mundo (la América) es nuevo porque no cesa de mutar, porque no deja de variar. Es, diciéndole deleuzeanamente, el acontecimiento, eterno y necesario que se nos presenta siempre y en cada caso como un enigma.

Bibliografía:

Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1991.

Barrenechea, Ana. "En memoria de Raimundo Lida". *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVI, Núm. 112-113, Julio-diciembre 1980.

Bergson, Henri. *Durée et simultanéité*. París: PUF, 1998.

Bergson, Henri. *La Pensée et le mouvant*. París: PUF, 2003.

Bergson, Henri. *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*. París: PUF, 2003.

Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.

Borghi, Simone. *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2014.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 1994.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros, 2000.



Deleuze, Gilles. "La conception de la différence chez Bergson", *L'île déserte*. París: Les Éditions de Minuit, 2002.

Deleuze, Gilles. *El bergsonismo*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2017.

Lida, Raimundo. "Bergson, filósofo del lenguaje". *Revista Nosotros*. (1933): 5-49.

Lida, Raimundo. "Bergson, filósofo del lenguaje". *Letras Hispánicas*. (1958): 45-99.

Lida, Raimundo. *Rubén Darío. Modernismo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984.

López, Olga (2017), El ritornelo: un cristal sonoro, en *La Deleuzeana Revista de Filosofía*, N° 5. (2017): 105-123.

Martínez Bonati, Félix (1959), "Nota bibliográfica Raimundo Lida. Letras Hispánicas. Ed. Fondo Cultura de Economía. México, 1958". *Revista de Filosofía*. Vol. 6 Núm. 1. Editorial Universidad de Chile. (1959): 79-81.

Pró, Diego. "Influencia de Bergson en la cultura argentina". *Revista de Historia Americana y Argentina*. Año II, Nos. 3 y 4. Editorial Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. (1959).

Uexküll, Jakob Von. *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2016.

Zunino, Pablo. *Deleuze: el laberinto de la imagen*. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2020.