

Maximiliano Crespi

Universidad Nacional de La Plata

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

La función antimoderna. Filología y estilística como modelos de investigación humanística en Héctor Ciocchini**Resumen**

El presente artículo sintetiza un conjunto de investigaciones inéditas realizadas en torno a la producción del crítico literario argentino Héctor Ciocchini. La perspectiva de enfoque pone en discusión sus aportes disciplinarios dentro del ámbito de la filología y la estilística con un análisis de su función y política intelectual en el espacio institucional. La lectura crítica se concentra en demostrar de qué modo, paradójicamente, el carácter antimoderno de Ciocchini terminó definiendo su vanguardismo académico encauzado en un conjunto de funciones institucionales ejecutadas en el Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur hacia una perspectiva de trabajo interdisciplinario e integrador de los saberes e investigaciones humanísticas.

Palabras clave

Estética argentina– crítica literaria– Rimbaud– Valéry– Warburg

The antimodern function. Philology and stylistics as models of humanistic research in Héctor Ciocchini**Abstract**

This article synthesizes a set of unpublished researches developed around the production of the Argentine literary critic and academic intellectual Héctor Ciocchini. The critic approach perspective puts in tension its disciplinary contributions in the scope of philology and stylistics with an analysis of its function and intellectual politics at the institutional work space. The work demonstrates how, paradoxically, Ciocchini's antimodern character ended up defining his academic vanguardism by channeling institutional functions at Instituto de Humanidades of Universidad Nacional del Sur towards a perspective of an interdisciplinary and integrative approach to humanistic knowledge and research.

Keywords

Argentine aesthetics– literary criticism– Rimbaud – Valéry– Warburg

Recibido: 03/07/2018. Aprobado: 11/08/2018.

*Ciocchini, el único “warburgiano”
que en la Argentina ha sido.*

–José Emilio Burucúa

El 20 de abril de 1957, José Bianco, por entonces secretario de redacción de la revista *Sur*, escribe al joven e ignoto filólogo argentino Héctor E. Ciocchini una curiosa misiva. En ella le comunica que “la señora Victoria Ocampo ha recibido la carta de Mme. Émilie Noulet” que acto seguido le transcribe. En riguroso francés, Bianco cita a la célebre especialista en poesía simbolista con la intención de transmitirle el interposición pedido.¹ La crítica belga, esposa del poeta catalán de reconocida militancia republicana Josep Carner, estaba preparando un curso dedicado a *Une Saison en Enfer* en la Universidad Libre de Bruselas y solicitaba a Victoria Ocampo que le hiciera llegar el primer artículo publicado por Ciocchini en *Diálogo*, una revista de perfil ideológico opuesto al de *Sur* que no pudo sostenerse más que un par de números bajo la dirección del sacerdote Julio Meinvielle —quien por entonces interpretaba la guerra civil española como “Guerra Santa encabe-

¹ Dice literalmente el texto de Émilie Noulet citado por Bianco en la carta a Héctor Ciocchini, [1957] “Suis-je inopportune en vous demandant une petite chose qui me rendrait un grand service? J’ai, entre les mains, un article qui m’intéresse fort de H. E. Ciocchini. Il est intitulé: ‘Itinerario de Rimbaud’ et a paru dans *Diálogo* (Buenos Aires, n° 2, verano de 1954). Mais l’article que j’ai –je ne sais pourquoi– est coupé à la dernière pag. à cette phrase: ‘Pero ya aquí no entra en nuestro dominio. No podemos hablar ya de...’ Je voudrais avoir la fin de cet article... car il s’agit, je pense de la conversion ou de la pseudo-conversion de Rimbaud, et l’article très sérieux, très juste de l’auteur me fait désirer savoir ce qu’il dit en conclusion de cet événement in extremis” (AAVV (1998: 274).

zada por Franco en nombre de Dios". En la carta a Ciocchini, el siempre diplomático y siempre cortés Bianco –que no tenía ningún contacto o referencia previa del autor del artículo– alegaba el “extravío” del requerido número de *Diálogo* (“llegado a la redacción de *Sur* tres años atrás”), reconocía haber dado con su dirección en la Librería Vázquez (donde tampoco había podido conseguir el ejemplar de la revista) y solicitaba a Ciocchini le hiciera el favor de enviar por correo directamente el artículo completo a la profesora Noulet.

El trabajo constituye la primera intervención pública de Ciocchini en el campo intelectual vernáculo. Se realiza en 1954 (en el momento de mayor recrudecimiento de los enfrentamientos entre las medidas de gobierno del segundo peronismo y la Iglesia)², en una revista católica de cuño abiertamente conservador. No llama la atención que pueda ser leído, aun reconociendo su distinción erudita, dentro de su vector ideológico. Para dar una idea de la naturaleza de ese perfil basta con leer el texto con que el sacerdote inaugura el primer número de la revista donde, en abierta

² La relación entre el gobierno de Juan Domingo Perón y la Iglesia Católica, que hasta comienzos de la década del 50 había sido de estrecho vínculo, empieza a resquebrajarse a partir de 1952 y termina por quebrarse a fines de 1954, tras la sanción de la Ley N° 14394, en cuyo artículo 31 contemplaba la legalización del divorcio vincular. A comienzos de 1955, el enfrentamiento se hace público y abierto. El 22 de marzo de 1955 se suprimen todos los feriados de fundamento religioso (con excepción de Navidad y Viernes Santo), en mayo el Senado deja sin efecto la exención de impuestos a las instituciones religiosas y, una semana después, el Congreso aprueba convocar a una convención constituyente para tratar la reforma de la Constitución con el objetivo de separar completamente la Iglesia del Estado. La mayoría de los historiadores que han reconstruido el conflicto –desde Caimari a Buchrucker, de Frigerio a Gambini, de Bianchi a Verbitsky–, en mayor o menor media, coincide en afirmar que el apoyo político de la Iglesia Católica al golpe de Estado de 1955, se inscribe en este esquema de pujas e intereses de carácter estrictamente político.

discusión con las hipótesis del teólogo ecuménico Ivés Congar, además de cuestionar las escatologías del “mundo laico-proletario” en tanto resultante de una “historia profana” propia de la degradación que estaba “convirtiendo a Europa en un cadáver agusanado y putrefacto”, ratifica su propia posición política en un contexto global de transformaciones históricas y sociales. Citar *in extenso* sólo dos párrafos de esa invectiva contribuirá en efecto a despejar dudas sobre la naturaleza de las convicciones del padre Meinvielle:

El socialismo, monstruo del terror racionalizado, no puede aparecer en cualquier momento de la historia humana, sino cuando ésta ha alcanzado un determinado grado de degradación. Cuando ha perdido el sentido de Dios, el sentido de la majestad de la autoridad pública, el sentido de la santidad de la familia, el sentido de la dignidad personal del hombre. El comunismo es término y resultado de un secular proceso de degradación en que la sociedad, desligada de los valores sobrenaturales, encarnados en el sacerdocio, de los valores de dignidad política, encarnados en la nobleza, de los valores de eficacia económica, encarnados en la burguesía, explota los bajos instintos del resentimiento de las clases más desheredadas pretendiendo edificar sobre el odio de éstas todo el edificio social.

¿Qué queda del hombre cuando se le despoja de su dignidad religiosa, de su dignidad política, de su dignidad económica, sino un átomo desintegrado? Quienes más profundamente se perjudican con esta degradación progresiva son las inmensas multitudes, colocadas en el grado ínfimo de la escala social, las cuales, al no encontrar en sí mismas el principio de dignificación ni recibirlo, como antes, de los grupos depositarios de cada una de esas dignidades, quedan en una condición cada vez más infortunada. El absurdo perverso y nefasto del socialismo estriba preci-

samente en que quiere nivelar por debajo todos los valores y clases sociales. Todos los hombres igualmente ateos, todos igualmente libres de ataduras políticas, todos sin propiedad económica; vale decir, todos proletarizados, esto es, desintegrados. Y como los átomos desintegrados no pueden coexistir solos, un poder férreo, duro, implacable los obliga a agruparse en un gran Todo, homogéneo y colectivo, fundado y sostenido en el terror permanente. Esta es la sociedad socialista, resultado lógico e inevitable de las causas de disolución que viene poniendo el hombre hace ya cuatrocientos años. (Meinvielle 1954: 14-15)³

Aunque sin atribuirlo a la imposición de un régimen político específico sino más bien al “desgaste” en la matriz del “pensamiento iluminista”, la lectura que Ciocchini ensaya hace foco en el “antiguo drama religioso” que subyace a la poética de Rimbaud y en cierto sentido flirtea con el diagnóstico de decadencia del mundo occidental moderno esgrimido en el cuerpo general de la revista. En su “primer encuentro” con este universo poético, el joven crítico reconoce al “bárbaro vencido”, que “aceptaba a Dios, el pecado original y aun la posibilidad del orden y la salvación”. Lee todas las experiencias de *Una temporada en el Infierno* como formas fallidas de una búsqueda de redención. Ve en los versos de Rimbaud la “desesperación” del hombre moderno que ha desencadenado una fuerza que no puede detener, un sentido que no puede aceptar, el absurdo imperativo de una razón vital que no puede ser dominada. El destino de “los nuevos hombres” –dice allí el joven Ciocchini– se organiza a partir de la intuición de una “medida secreta” (“la palabra”, “el movimiento”, “el gesto evocador” que permitirá educar a “las nuevas criaturas”). La lectura

³ En este pasaje de su editorial, el sacerdote hace explícita alusión al artículo titulado “Jésus-Christ en France” de P. Congar, aparecido en París en febrero de ese mismo año, en *La Vie intellectuelle*.

crítica transforma el texto rimbaldiano en el protocolo de experiencia de una fallida búsqueda religiosa que se presenta como una suerte de resistencia a un escenario de decadencia histórica y de pérdida de soberanía que, como Bataille, Ciocchini sitúa en el triple proceso que define la modernidad occidental (capitalismo, democracia y secularización). En tal contexto, la obra de Rimbaud no es leída en términos de autonomía estética sino en el marco de una suerte de vuelta al paganismo, sus valores cívicos, morales y estéticos. “Su drama –dice Ciocchini– no es literario ni poético, aunque ambas cosas sean medios de intentar el asedio a otra realidad. Su drama encuadra en el plano trascendente. Hasta su evolución ofrece la ambivalencia de lo repugnante y lo sublime que caracteriza al hecho religioso”. Pero lo que resulta singular es el hecho de que, en ese diagnóstico poético, “Dios” es el punto de atracción pero también el punto de extracción de ese proceso de decrepitud en que, para el poeta, aparece sumido el mundo moderno:

Rimbaud no quiere intermediarios. Dice: Dios. Su desafío está directamente dirigido a Él. Busca el cuerpo a cuerpo con Dios. Ese Dios, al que insulta y concita con palabras y acciones sacrílegas, con toda una batería terrible, para que se revele, para que cambie y altere el orden decrepito del mundo. Continuamente solicita el milagro. Romper la ley humana, su inflexibilidad. “Un crimen, pronto –dice–, que caiga en la nada, más allá de la ley humana”, o bien: “Me rebelo contra la muerte”.

Un yo trascendente se ha perdido. El diluvio ha borrado las huellas de ese mundo mágico que relucía como un cristal inflamado. Su infancia va tras un mundo perdido. (Ciocchini 1954: 37)

A juicio del joven crítico, a las puertas del desastre, Rimbaud intuye la gravitación de esa fuerza trascendente aun sin conocer su rostro: “se debate en el centro de su misterio” y, engeguécido en su desesperación, “rechaza de plano la vida” casi exigiendo su existencia. Su poesía se le revela en efecto como una búsqueda, como una demanda religiosa no institucionalizada. El llamado de Rimbaud –dice Ciocchini– no acepta ningún tipo de “intermedios”: “tradición cultural, religión, autoridad espiritual, palabra”. Por ello, en su insistente asedio a una realidad que lo trasciende, más que un drama poético o literario, lo que el crítico ve es una evolución que “ofrece la ambivalencia de lo repugnante y lo sublime que caracteriza al hecho religioso”. El desafío de la poética rimbaldiana –sostiene Ciocchini– está siempre dirigido a la figura de lo trascendente: busca un “cuerpo a cuerpo” con ese Dios “al que insulta y concita con palabras y acciones sacrílegas, con toda una batería terrible, para que se revele, para que cambie y altere el orden decrepito del mundo” (1954: 38). Pero la demanda permanece siempre insatisfecha. El hombre abandonado a su suerte “continuamente solicita el milagro”: “romper la ley humana, su inflexibilidad” no está nunca en sus propias manos (1954: 39).

La lectura de Ciocchini se afirma en la paradoja. El ingreso al mundo de Rimbaud “exige borrar nuestro contacto con las realidades usuales”: para reconocer su alcance trascendente es preciso despegarse de los criterios históricos naturalizados con los que el investigador corre el riesgo de juzgar moralmente una obra que se inscribe en otro horizonte imaginario. Pero su sentido –asegura el crítico– está íntimamente ligado a un desorden naturalizado, a la vez aterrador y fascinante, que se hace tangible en la cotidianidad de la vida moderna: “la realidad convencional atravesada por el soplo de las bohemias, el paisaje humano, su Venus Anadiomena, el espectáculo del mundo que alza su flora-

ción terrible, tentadora como un dorado abismo” (1954: 39). En un movimiento propio de la lógica del comentario, la crítica del poeta se incorpora a la crítica de la lectura. La ceguera y la perdición del hombre remiten en ella a un mundo en abierta descomposición que, como en la imaginación laicista del padre Congar según Meinvielle, empieza a corromperse desde su propio centro: desde París. Lo que está en juego en esa lectura antimoderna es también “el despertar violentamente a una realidad poblada de seres abyectos, a la miseria y a la crápula, a una suciedad que lo estremece. Ciocchini describe en efecto de qué manera –“lúcida, despiadadamente”– Rimbaud pone al descubierto “ese mundo de lepra y podredumbre”, “esa especie de aquelarre que anuncia el clima cerrado del infierno” y que, como en las oscuras visiones de Hieronymus Bosch, muestra a París como “una inmensa letrina”: “el vientre angustiado de Europa” (1954: 40).

Lo que Ciocchini reconoce en Rimbaud es pues el desconcierto y el desencanto del poeta ante esa “época de la ira, del orgullo y la sangre, el horror por la patria, el tiempo de los asesinos, el pueblo poseído por la fiebre y el cáncer, la destrucción y el caos”, una época donde “el índice de distorsión del individuo” se puede percibir en “esa legión de horribles trabajadores” que compone la “inmensa masa” que es la “fuerza ciega” sobre la que se afirma el orden de producción moderno. Pone en el centro de la escena el carácter decepcionante de esas fuerzas de administración progresista de la modernidad. Lee a contrapelo de lo tipificado la célebre exhortación rimbaldiana: *Il faut être absolument moderne*, en la cual, muchos años después (2005), Antoine Compagnon percibiría, más que un grito de guerra modernista, el giro irónico y paradójico de una *boutade*, una reacción fascinada, una “radicalización por rechazo” de origen antiliberal, antiprogresista y antimoderna. La lectura del joven Ciocchini comparte y por eso

mismo subraya en el texto de Rimbaud el juicio despiadado a un proceso que intuye todavía más despiadado. Eso no lo transforma en un simple conservador o en un caprichoso y efusivo reaccionario como el director de la revista *Diálogo*. Pero la evidente identificación con el punto de vista del poeta –que se puede percibir a lo largo de toda la nota– lo pone sin duda del lado de los modernos desencantados, de los intempestivos, de los modernos incómodos, de los que no terminan nunca de ceder a lo que Paul Valéry bien describió como “el conformismo de los modernos”. La operación de integración propia del comentario es sutil y permite al crítico tomar una posición ambivalente, desarraigada incluso del contexto sobre el que se produce la propia lectura. No se trata de un gesto aislado o caprichoso. Ese ademán de vacilación –por momentos deliberada– se afirma en *Temas de crítica y estilo*, aparecido en 1960, cuando el marxismo y el estructuralismo empezaban ya a disputarse la hegemonía del escenario teórico. La pulsión antimoderna decanta en efecto, tanto en un intento de renovación formal y discursiva de la disciplina estilística (desplazando sus técnicas a otras series del plano de la investigación humanística), como en un énfasis recurrente a las oscuras visiones y agoreros diagnósticos de Baudelaire, Gide, Valéry, Claudel, Proust, Saint-Exupéry, Pound, los Goncourt, Genet, Michaux y Char en torno a las múltiples consecuencias de la modernidad. Ciocchini vuelve una y otra vez a esas literaturas cuya resistencia ideológica es prácticamente indisoluble de su singularidad literaria y defiende con ellas –y desde ellas– un tipo de conocimiento humanístico que no desprecia lo sensible y lo intuitivo por el mero hecho de estar inmerso en una metodología de inteligencia racional. Sus temas serán entonces los temas del bajo materialismo de Georges Bataille, Michel Leiris y Roger Caillois: el sueño, el rito, la muerte, la soledad, la melancolía, la incomunicación, el desastre. Las constantes y eruditas referencias a Cur-

tius, Spizer, Hatzfeld, Langer o Habberley Price estarán siempre mediadas por los apuntes sobre alquimia tradicional y topología sagrada de René Alleau, el tematismo sensible de Jean-Pierre Richard, las teorías del espacio dinámico bachelardiano y las investigaciones de Mircea Eliade (sobre el origen de las mitologías y los temas órficos y pitagóricos) y de Carl Jung (sobre la simbología alquímica y las derivas de la tradición ocultista). La promiscuidad es deliberada. La confluencia epistémica aparece incluso enunciada muchas veces en el contexto de su trabajo con un aire de justificación efectiva y estratégica: “no cabe duda que Eliade trabaja como lingüista”, dice Ciocchini (1960: 8); y no se priva de afirmar –con tono deliberadamente irónico– que “las teorías de Spitzer sobre la estilística genética coinciden cronológicamente con las experiencias de la teoría de la *Gestalt*, teoría de organicidad u organización” (1960: 15) pero en su estadio último también debe ser remitido a “los mitos más primigenios que informan una cultura”, a su *Urmärchen*, para recobrar su sentido (1960: 17). La articulación de saberes, el cruce disciplinario y la composición por ensamble de los “posibles modelos” sobre los que se establecerá la arquitectura de *la nueva estilística* se realiza sobre la discreción, el criterio electivo y la elaboración creativa de un investigador que descubre su propia libertad no en lo novedoso o renovador de una técnica o un saber específico, sino en la remoción y la actualización de esa técnica a partir de la incorporación de los saberes y prácticas invisibilizados o marginados de la época, saberes y prácticas cuyo origen y presencia permiten explicar aspectos denegados de los objetos con los que se construye y explica el capital simbólico reconocido como tradición y proyectado como cultura.

La antimodernidad de Ciocchini no es la de la negación, sino la de la resistencia a la hegemonía irrestricta de lo moderno entendido

como un horizonte de administración, parcelación y división socio-económica del trabajo intelectual para la universalización del saber —es decir, como reemplazo efectivo del modelo de sabio erudito tradicional. No se guarece en la autonomía del especialismo sobre el que descansa protegido pero encadenado el saber del intelectual específico. Todo lo contrario: a la manera en que lo hace Leo Spitzer, abre su propio espacio de saber a la interpretación del sentido integrador de la *Stimmung* en que se halla inmerso (véase Spitzer 2008). Hay que subrayarlo: Ciocchini no toma nunca el atajo de la colocación posmoderna. No argumenta ni sostiene sus lecturas desde una perspectiva relativista; al contrario: su programa de investigación siempre se proyecta sobre un deseo de totalización ecuménica de los saberes. Tampoco licúa la función de los contextos en la producción de los sentidos culturales. Al contrario: parte de la convicción de que el sentido de toda semántica histórica depende necesariamente de la articulación y la concurrencia de matices de percepción y saberes sobre los que se constituye el mapa conceptual de una época. Su formación es clásica, académica, pero antimoderna. Ciocchini es un erudito políglota que escribe en una prosa elegante y de un refinamiento casi aristocrático. Su pulsión de lectura es obsesiva y, como la propuesta por el Leonardo de Valéry, de un *ostinato rigore*: el rigor propio de un arqueólogo minucioso y exigente que, en cada uno de los objetos de lectura, ve emerger la densa e intrincada historia de las ideas estéticas. Es esencialmente un “Hombre de Letras” en el sentido clásico del término. Mantiene con respecto a la tradición y el saber acumulado una relación incómoda, a la vez respetuosa y combativa, pero siempre activa y recurrente. Se aferra a la convicción de que el trabajo de la lectura está prendado a ella puesto que los textos de la cultura se presentan siempre como lo ya-leído, aun en los casos en que esa condición se disimule bajo un semblante de inmediatez. Y todo el

tiempo se muestra convencido de que leer es actualizar un valor y un sentido mediante una inmersión y una remoción de capas sedimentadas en las interpretaciones previas, a través de los hábitos de lectura y de las categorías asentadas que han alimentado esas “imperativas tradiciones heredadas”. Es, en efecto, un antimoderno porque trabaja siempre a desconfianza, poniendo a distancia la seguridad naturalizada de los saberes adquiridos y la infalibilidad de las matrices sobre las que aquellos fueron producidos. Pero también lo es por su disposición atenta a los momentos de mixtura, yuxtaposición y simbiosis de elementos heterogéneos donde lo marginado retorna, donde lo sumergido emerge para imponer una actualización y un enriquecimiento. Su mirada es pues la del erudito excéntrico: la que puede posarse, no sin cierto dejo de provocación, sobre formas y materiales antiguos y no necesariamente prestigiados, cuyo significado parece “naturalmente” perdido o caduco, para producir allí la convergencia de un sentido pleno e integrador.

El “accidente de imprenta” (que había cercenado su primer texto publicado convirtiéndolo irónicamente en “una lectura sin final”) pone a Ciocchini en contacto con Noulet. Pero la deriva de sus conclusiones alimenta el fluido y generoso diálogo que, de ahí en adelante, unirá a ambos sobre una coincidencia de intereses y una convergencia en las posiciones de lectura. Sus sucesivos intercambios epistolares versarán en efecto sobre el mismo conjunto de problemas: la articulación entre los saberes que componen la tradición clásica y las tensiones y transformaciones producidas por la pulsión de muerte del mundo moderno. Rápidamente, sus discusiones pasarán de Rimbaud a Valéry y sus hipótesis sobre la crisis del hombre y la cultura en “el vendaval de la modernidad”. En el contexto de esos recurrentes intercambios, debatirán con especial énfasis acerca de la interpretación de *Eupa-*

linos ou l'Architecte, el diálogo imaginado entre Sócrates y Fedro, a propósito del arte de construir y de imaginar estructuras, edificios y monumentos. Teniendo como punto de referencia la *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Noulet sostendrá que en el texto (escrito para la prestigiosa revista *Architecture* y aparecido en 1923) lo que prevalece es una vez más el rasgo clasicista propio de toda su obra: “el progresivo conocimiento de sí mismo a fin de alcanzar el grado sumo de conciencia” para afrontar la complejidad del mundo moderno (Noulet 1944: 60). Apoyándose en los argumentos centrales de *L'Âme et la danse*, *La Crise de l'Esprit*, *Propos sur l'intelligence* y en los de los luminosos ensayos reunidos en la serie *Variété*, Ciocchini señala por el contrario el pliegue manierista por el cual ese espacio de conciencia y consistencia se presenta siempre redoblado como en una martingala que lo proyecta a una desconfiada distancia. Su lectura invierte la argumentación de Noulet: en vez de una sumisión del método a la conciencia objetiva (Eupalinos), lo que su planteo subraya especialmente el trabajo de Tridón, el constructor de buques que se preocupa por la resistencia de las maderas y los materiales con los que trabajará pero también de las mareas, de los peces, de las corrientes marinas, es decir, de la diversidad de condiciones contextuales en que se desarrollará su propia vida útil. Como Tridón, Ciocchini entiende que, en cierto sentido, la nave “debe ser creada por el conocimiento del mar, casi como hechura de la misma onda” (Valéry 1944: 154). Sabe que la incorporación de tal conocimiento supone, en principio, “reemplazar el mar en nuestro razonamiento por las acciones que ejerce sobre un cuerpo, de modo que ya se trate para nosotros de hallar las demás acciones que a tales se opongan, sin que ya debamos tratar más que de un equilibrio de poderes, unos y otros tomados de prestado a la naturaleza donde no se combaten útilmente” (Valéry 1944: 155). Acción y reacción aparecen aquí puestas al

servicio de una imaginación antimoderna del mundo. No se trata de volver a una instancia previa a la irrupción de lo nuevo, sino de una integración que transforma la materia existente disponiendo de nuevas formas y nuevas fuerzas: “a la forma incumbe tomar al obstáculo”, “pero sin tomar más que lo que menos entorpezca el móvil” (Valéry 1944: 157). Cada objeto crea las condiciones de la lectura. La lectura será más fiel a su objeto cuantas más capas semánticas incorpore, cuantas más dimensiones sea capaz de integrar en su afán por dar cuenta de su irrenunciable singularidad y su denso sentido histórico.

El conjunto de argumentos que subyace a las posiciones teóricas adoptadas por Ciocchini es, en principio, el que puede leerse en *Marcel Proust – Paul Valéry* de Ernst Curtius, el filólogo y romanista alemán fallecido unos años antes de la aparición de su artículo en *Diálogo*. Pero lo que rige el intercambio con Noulet es, en efecto, la hipótesis de ese especialista en comparatismo cultural para quien el esquema estructural (arborescente, en la manera en que Valéry piensa e interpreta el complejo escenario de la modernidad) es el que permite establecer “una teoría universal para la transformación, la trasmutación y la reorganización” (Curtius 1941: 185). Si el sentido del arte –como Valéry sostiene al pensar la arquitectura y la danza– es “transformar la vida fugaz en algo firme”, la función del crítico es la de hacer de su propia disciplina un espacio de absorción de la diversidad de saberes que remiten a esa ‘ley del mundo’ que es la metamorfosis” (Curtius 1941: 188). La nave se conforma de acuerdo a las relaciones que es capaz de producir y soportar en la elaboración del sentido. La metáfora naval, que en su sentido clásico remite a la arquitectura del Estado y su conducción política, resuena también en la organización institucional de los Saberes. Conocimiento y método se articulan en efecto en una estructura dinámica que subyace

a la diferencia y a la mutabilidad de las cosas y, en cierto modo, exorciza la dispersión y el extravío. La tradición es fuente de un saber acumulado que orienta el conocimiento futuro e impide perderse en el desastre de una noche sin referencias. Lo dice el Sócrates de Valéry: “extra-víanse algunos pueblos en sus pensamientos; mas para nosotros (los griegos) todas las cosas son formas. Sólo sus relaciones conservamos; y como encerrados en clarísimo día, levantamos, parecidos a Orfeo, mediante la palabra, templos de ciencia y de sabiduría que bastarían a todos los seres razonables” (Valéry 1944: 116). Y si para los griegos todas las cosas son formas, el constructor debe pensar y definir la estructura de la nave a partir de sus relaciones con las fuerzas del contexto. Es por ello que, en esa misma pendiente crítica, Ciocchini iniciará una serie de intercambios epistolares que luego se consolidarán en relaciones personales con figuras determinantes en la constelación de su propio itinerario intelectual como Gastón Bachelard, René Char, la erudita poetiza británica Kathleen Jessie Raine, el célebre historiador del arte y director del Warburg Institut de Londres (entre 1959 y 1976) Ernst Gombrich y Joseph Burney Trapp, su sucesor en dicha institución y Profesor de Historia de la Tradición Clásica en la Universidad de Londres entre 1976 y 1990.

Gombrich y Trapp recibirán en sucesivas ocasiones a Ciocchini en el Warburg Institute (primero como becario y luego como profesor invitado). En el marco de su contención institucional el joven investigador tomará contacto con la historiadora inglesa, especializada en temas esotéricos y ocultos del Renacimiento Francés, Amelia Yeats. Visto a la distancia, ese primer contacto resultará determinante en la orientación que tomará su trabajo futuro. No sólo porque marcará el pulso vital y la disposición poligámica de su proyecto filológico. También porque en el plano

intelectual e institucional le permitirá proyectar y organizar, en pleno auge de las especializaciones disciplinarias, junto a Vicente Fatone (a quien dedicará su *Temas de crítica y estilo*), y con el aval y financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), el Instituto de Humanidades en la Universidad Nacional del Sur, siguiendo el modelo formal y funcional del Warburg Institute. En ese espacio abierto a la investigación heterodoxa, Ciocchini pudo en efecto promover vínculos entre saberes en apariencia distantes, o estimular maridajes a veces excéntricos entre campos disciplinarios en apariencia heterogéneos. Pero no como precursora de la reconocida apelación posmoderna a la “interdisciplinariedad” (que produce una saturación de géneros fetichizando el sentido del cruce y la concurrencia de los saberes), sino por plena convicción en el carácter necesariamente complementario de un trabajo humanístico de ambición holística y disposición arqueológica. Es decir: por adhesión a un modelo de investigación que no reproduzca la arbitrariedad con que el modelo enciclopédico excluye el valor de los discursos no legitimados en su racionalidad.

Incómodo ante la exigencia pragmática del paradigma científico moderno, Ciocchini resiste. Vuelve al siglo XV, al XVI y al XVII desplegando eruditos estudios que exigen una amplia y variada competencia disciplinaria. En el ámbito del Instituto de Humanidades, absorbe saberes lindantes pero heterogéneos y desarrolla una filología histórica que articula perspectivas e hipótesis que enriquecen la crítica y la historia cultural comparativa. Allí produce el grueso de sus investigaciones en torno a sellos, talismanes, “impreses” y emblemas que reunirá, a fines de la década del sesenta en *Los trabajos de Anfión*. En la página inicial de ese delgado volumen, publicado por Cuadernos del Sur y el propio Instituto de Humanidades, Ciocchini no sólo dejará impreso su pro-

fundo agradecimiento a Yates, a quien virgilianamente ilustra como “mi guía a través de los tesoros bibliográficos del Warburg Institute y mi mentora en la tarea realizada en un lugar de tanta incitación cultural”, sino que también dejará manifiesta la incidencia fundamental de su experiencia de trabajo en esa casa de estudios en la redefinición de su perspectiva crítica y del desafío todavía pendiente para los estudios humanísticos en el contexto latinoamericano: articular como un valor ese carácter a la vez legítimamente científico e inevitablemente provisional, a un tiempo necesario y contingente. El trabajo del crítico –apunta allí Ciocchini– no consiste en juzgar sino en reconstruir las condiciones sobre las que sería posible disponer de un juicio:

Recobrar el gesto creador que está más allá de las palabras; he aquí nuestra utópica tarea, nuestra empresa. Y el precio será un lento trabajo, un asedio del que no siempre conocemos la legitimidad, pero que nos hace de jueces, personajes, protagonistas de lo mismo que queremos interpretar, sin que apenas notemos nuestro paso hacia una ficción que nos lleva la vida. Quienes hayan vivido en las universidades sabrán la semejanza de los trabajos de Anfitrión con los de Hércules. Sabrán que, como toda empresa que no se proyecta en resultados, está destinada al fracaso y a la ironía de la burla. Pero quizá las fuerzas de Hércules y de Anfitrión provinieron de que ellos mismos anticipaban su fracaso, porque su tarea estaba colmada por un fervor sagrado, era un acto religioso al margen de los resultados humanos. Con tal espíritu trabaja el *investigador cultural* en Latinoamérica, donde el desconcierto desde las bibliotecas hasta las instituciones le hace poco menos que imposible la tarea. En esas labores, el saber por anticipado nuestro fracaso ha sido nuestra fuerza, y la conciencia lúcida la manera de conjurarlo, buscando así otros caminos. (Ciocchini 1969: 9)

El pasaje citado subraya ciertamente el valor de una férrea tenacidad vocacional pero también la indigente condición y el desastre sobre el que esa vocación debía sostenerse. No llama la atención por ello que el punto de vista de Ciocchini haya sido siempre tan reticente a la falta de audacia intelectual como a los balbuceos de especulación ideológica, que constituyan –a su juicio– un error práctico aun cuando se apoyaran en una verdad teórica. En su perspectiva, el valor de la investigación cultural estaba en efecto apoyado en el hallazgo de una red de convergencia y no en el énfasis de una afirmación. Tras desembarazarse de las mistificaciones ideológicas del nacionalismo vernáculo y su estrecha concepción del compromiso crítico y literario,⁴ discute con un escenario donde la pauperización de las condiciones materiales en que deben desarrollarse los estudios académicos se sopesa –o se conjura– con una suerte de voluntarismo ideológico que presume el semblante de crítico. Es el pasaje de la especificidad de la filología y la estilística –todavía vigente en ciertos textos de *Temas de crítica y estilo* (1960)– a un modelo de indagación siempre *en desarrollo*,⁵ centrado en la interpretación de los estados de

⁴ Ya en las primeras páginas de *Temas de crítica y estilo*, Ciocchini se pronuncia categóricamente al respecto: “Un enfoque nacionalista y una crítica ignorante prescriben la obligatoriedad de ciertos temas y de ciertos compromisos, ya sean sentidos o no por el creador o por el crítico. La consecuencia es la falta de diversidad de expresiones, tanto creadoras como críticas, la apariencia de una literatura planificada. Las literaturas hispanoamericanas hondamente politizadas sufren este impacto [...]. A mi juicio, para el crítico tampoco existe una obligatoriedad en la elección de los temas. La tiranía de “lo nuestro” que no puede serlo cuando no es hondamente mío y de todos, es, en la mayoría de los casos, más una razón de limitaciones que de auténtica vocación crítica” (1960: 11).

⁵ En la óptica de Ciocchini la definición de un estilo sólo puede plantearse *operativamente* como un “modelo de desarrollo”, es decir, “un modelo productivo surgido del descifre de situaciones concretas y no un modelo óptimo preliminar

la cultura en que se concretan las manifestaciones estéticas: una apuesta a no resignar ni el rigor disciplinario ni el compromiso crítico. Ciocchini asume allí una concepción sintética del trabajo intelectual y humanístico. A comienzos de los años sesenta define el trabajo de la nueva estilística como una operación de lectura y “síntesis esencialmente valorativa” donde se contraponen los datos “no de las historias o manuales, sino de las artes o retóricas o académicas de época y la valoración del bien hablar o escribir de una época” de modo que sea posible distinguir, por esa misma confrontación, “el índice de originalidad, de dislocación que un autor opera sobre su materia” (1960: 9). Pero, ya en el umbral de la década del setenta, Ciocchini se asume sin pruritos como un “investigador cultural” –cuyo “saber-fuente” es de cuño filológico. Como Spitzer, se muestra convencido de que el horizonte de incumbencia de esa disciplina excede los límites de la departamentalización académica (Starobinski 2008: 44).

En el marco de un paradigma de integración como el elaborado por Henri Berr a comienzos del siglo XX, Ciocchini da primacía a la integración humanística por sobre la distinción y la autonomía disciplinaria implícita en el paradigma de la ciencia moderna. Tratando de establecer un espacio de síntesis científica, el Instituto de Humanidades (que, no casualmente, muestra importantes semejanzas con el proyecto implementado por Alexandre Cioranescu en la Universidad de Tours) desarrolló sus activida-

tomado como hipótesis de trabajo. Los *catálogos de casos* y su estudio *cualitativo* deben preceder a toda definición, que debe, a su vez, por su relatividad, ser lo más abierta posible y lo más receptiva a los grados de sensibilización en su aspecto comunicativo. En ese sentido el modelo surge, diferente a la suma de las partes, de una larga confrontación de situaciones estilísticas concretas, semejante a una hipotética prefiguración biológica susceptible de los más diferenciados posibles.

des específicas y consolidó un fluido y estimulante intercambio intelectual con los institutos afines que coordinaba el Centre International de Synthèse. El eje unificador se sellaba sobre la asunción de que la verdad de los procesos, los sujetos, las obras y los acontecimientos era siempre histórica. Aun la propia investigación historiográfica quedaba prendada a ese axioma: los trabajos allí desarrollados asumían pues la fusión de horizontes como una experiencia de cruce en que la investigación humanística se articulaba en torno a una “tensión esencial” entre tradición e innovación –en una perspectiva no del todo distante de la que el joven Thomas Kuhn presentaba en 1959. En ese trabajo erudito de integración sintética el Instituto de Humanidades contó con la participación activa de investigadores locales con perfiles científicos e ideológicos diversos (como Hernán Zucchi, Manuel Lamaná, Antonio Camarero Benito, Jaime Rest, Mario Presas, Ricardo Maliandi y Carlos Ronchi March, Nicolás Sánchez Albornoz, Víctor Massuh o Antonio Austral). Todos ellos contribuyeron en cierta medida al eficaz funcionamiento de ese modelo de investigación compleja, formulando proyectos y dirigiendo investigaciones conjuntas. Como el propio Ciocchini aseguró en varias ocasiones, el Instituto era una herramienta para “dar lugar a un espacio de investigación que, a la manera de los *topoi* de E. R. Curtius, permitiera que las diversas ramas de la investigación humanista pudieran dialogar y corresponderse” (Ciocchini 1969: 134).

Pero mientras el “desprenderse de Francia”, de París y la tradición iluminista constituye en Curtius un redescubrimiento de Roma, de la *Roma aeterna*, de “la Ciudad Santa, no sólo en cada una de sus capas históricas, sino en su esencia psíquica, o sea en un sentido supra-histórico”, se concentra en el Palatino y “la idea imperial de Roma como patrón eternamente válido de la huma-

nidad” (375), sobre la base de “un nuevo Humanismo” que “no debe enlazar ni con la Antigüedad ni con el Renacimiento sino con la Edad Media y que, por consiguiente, “no debe ser un clasicismo, sino un medievalismo y una actitud de restauración” (Curtius 1959: 373-375), en Ciocchini el viraje está también marcado por otros condicionantes epistemológicos. Sus objetos lo van cambiando. El paso de las palabras a las imágenes –y el reconocimiento de la palabra como imagen– le abren pues un horizonte de dimensiones nuevas para la interpretación. Cada vez más exigen de su formación una competencia más abierta y más integradora. Cada investigación le exige un conocimiento más amplio de los rasgos distintivos de un periodo, de un movimiento y de una concepción del mundo que el historiador debe articular en una suerte de *Geistesgeschichte*. Como Spitzer, Ciocchini ha llegado a un punto en que no puede representarse su propio trabajo de investigación más que en una convergencia de planos y series. El modelo de investigación que desarrolla en sus trabajos –y promueve en el Instituto– se despliega en círculos concéntricos: la estilística de una obra no necesariamente tiene que ser representativa sino que, en algunos casos, también puede asumir –en la presentación de motivos y rasgos distintivos precisos– el perfil singular de una excepción. Pero lo cierto es que, aún en ese caso, la excepcionalidad deberá ser ratificada por la investigación histórica, por la regularidad de un patrón socio-estilístico sobre el cual esa obra se distinga. El estilo de una obra, considerado incluso en su más pura inmanencia, bien puede ser un desvío, pero no puede dejar de ser un desvío con relación a una norma implícita o explícita en el contexto preciso de la desviación. Por eso Ciocchini considera a cada obra como un índice histórico de representación y de desviación de acuerdo con el grado de violencia que opere sobre sus múltiples y heterogéneas convenciones contextuales. No es raro que se apoye en la premisa warburgiana

según la cual la aproximación estetizante de la historiografía enciclopédica del arte y la literatura es –por lo menos– insatisfactoria. Para dotar de sentido y autenticidad a la diferencia es preciso dar cuenta de la complejidad y la conflictividad de los contextos sin naturalizar para ellos un semblante de estabilidad o generalidad simplificadora. En el desarrollo de esa empresa crítica, Ciocchini incorpora, en la interpelación de objetos y acontecimientos del arte y la cultura, cocientes filosóficos, religiosos, políticos y antropológicos, no para establecer análisis interdisciplinarios sino para distinguir matices y zonas de encuentro entre “pensamiento mágico” y “pensamiento racional”, entre lo tradicional y lo innovador, entre motivos sociales y motivaciones metafísicas. Sobre este punto trabaja ya en su primera lectura antimoderna de Rimbaud pero también en sus investigaciones desarrolladas luego en el marco del Warburg Institute.

El impacto de las investigaciones producidas en el Instituto dirigido primero por Gertrud Bing (1954-1959) y luego por Ernst Gombrich (1959-1976) resulta determinante y afianza la convicción antimoderna presente en las lecturas del joven Ciocchini. La propia Frances Amelia Yates, investigadora principal del Instituto, responde a Ciocchini el envío de *Los trabajos de Anfitrión* con una especial dedicación. En carta membretada, lo elogia subrayando la sensibilidad poética de su escritura y la elección del título y le marca puntualmente una serie de aspectos de plena ascendencia antimoderna –en especial, su continua búsqueda de conexiones siempre secretas entre poética y hermética cuyas formulaciones subrepticias el ensayo de Ciocchini pone en escena con lucidez y pertinencia. Lo mismo ocurre con el estudio sobre el Marqués del Vasto, donde el análisis de los “imprese” llevan a Yates a reconocer ciertas hipótesis similares a las que presenta su *The Art of Memory*, el libro que acaba de dar a imprenta y que

Penguin publicará ese mismo año. No es una carta de cortesía. La estima que la historiadora renacentista profesa por la labor de Ciocchini es genuina, al punto en que no vacila en coincidir interesadamente con el modelo de enfoque propuesto en la lectura:

I am particularly interested in your study of Petrarca's images as memory images. I quite agree with you that allegory is not the right word for Petrarch's poetry; he works with intensely defined images which have the power of penetrating to different levels, or of 'opening the black diamond doors' in the psyche, as Giordano Bruno might say. (AAVV 1998: 267)

La carta no deja dudas: Yates lo trata como a un par. Le confiesa no conocer la obra del dramaturgo surrealista André Pieyre de Mandiargues y le señala su intención de leerlo. Pero además le dedica una última y aguda línea acusando recibo de que, en el pie de legales del libro enviado –en letra prácticamente ilegible–, se consigna su cargo de director del Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, y lo felicita por ello. En el corazón del Warburg Institute, Ciocchini había encontrado en efecto la interlocución que se le hacía difícil encontrar en el país. Allí su trabajo y su perspectiva antimoderna eran reconocidos y valorados por investigadores especializados en historia del arte, las literaturas y el pensamiento comparado a los que él mismo admiraba. No sorprende que, conminado por el filósofo orientalista Vicente Fatone –rector interventor de la casa universitaria– a formar un Instituto de Humanidades, Ciocchini tomara como modelo al Warburg Institute que, articulado sobre los legados del propio Aby Warburg, Fritz Saxl y Ernst Robert Curtius, había llegado a reunir a figuras capitales, como Ernst Cassirer, Erwin Panofsky o Edgar Wind, y a una estela de humanistas formada por Rudolf Wittkower, Otto Kurz, Henri Frankfort, Arnaldo Mo-

migliano, D. P. Walker o Michael Baxandall –llegando a acoger incluso, en diversos periodos, a reconocidos investigadores contemporáneos como Charles B. Schmitt, Anthony Grafton o Carlo Ginzburg.

En ese contexto institucional, ejerció lo que él llamaba su “magisterio abierto”, basado en un deseo de erudición voraz. En su autobiografía de lector, José Emilio Burucúa describe cómo su contacto con Ciocchini le permitió comprender el poroso polimorfismo de la teoría general de la cultura diseñada por Warburg y el “carácter arborescente, aluvional incluso por definición, de los resultados de su método”. Ciocchini, “el único ‘warburguiano’ argentino”, explica Burucúa, lo había hecho carne al punto que no vacilaba en organizar en su propia casa, durante la década del ochenta, en los años finales de la dictadura militar, “legendarias” reuniones “que congregaban a lectores de poesía clásica y moderna, estudiosos de la filosofía entre el Renacimiento y el Romanticismo, artistas, músicos y *connoisseurs*”. Él, agrega con acierto Burucúa, que había atravesado su exilio en Londres “protegido por sus amigos del Instituto Warburg” (Frances Yates, Christopher Ligota, Enriqueta Harris, Kathleen Raine, etc.), “hizo de los ensayos de Aby la luminaria de las preguntas y los proyectos intelectuales de quienes lo visitábamos en su departamento-biblioteca de la calle Talcahuano 57” (Burucúa 2017: 96-97).

A diferencia de la crítica modernista que llegaría a volverse hegemónica en la década del setenta y cuyo objetivo fue siempre el sustituir los significados culturales heredados por significados nuevos, la filología antimoderna proyectada en la obra de Ciocchini trabajaba siempre superponiendo planos e incorporando matices. Se trata de una disposición teórica ya presente en el Leonardo humanista –quien, como bien afirma Burucúa, fue ca-

paz de amar a los antiguos sin dejarse absorber enteramente por ellos– a la cual Ciocchini agregaba una militante pasión por los modernos, por los modernos que habían comprendido que la verdad de su presente no estaba desligada de la de su pasado. Es decir,

por los modernos que han investigado su vínculo con los antiguos, para venerarlo y quebrantarlo al mismo tiempo, conscientes de que el mundo por construir y celebrar ha de ser un territorio desconocido, radicalmente nuevo, cuya exploración suele conducir a la muerte o a la extinción dolorosa (nos reencontramos con Baudelaire, Rimbaud, Kafka, Simone Weil, René Char y, yo diría, el propio Ciocchini). (Burucúa 2017: 175)

La elección de sus objetos daba pues la pauta de una determinación abierta y enfocada al estudio de fenómenos y procesos culturales complejos, plagados de desgarramientos, contradicciones y paradojas. Ante ellos, la disposición ética de la nueva filología no podía ser la de trocar o imponer nuevos significados a los objetos de estudio (celebrando implícitamente su polisemia) sino la de instituirse ella misma como una suerte de paráfrasis activa y exhaustiva –aunque inevitablemente inacabada– de todo lo que en la tradición va siendo borrado u olvidado con el paso del tiempo. Tomaba entonces de manera deliberada la forma del comentario que, más que recurrir al desplante fugazmente provocativo de la novedad, envuelve pacientemente a los objetos de la cultura y apela a la restitución de los sentidos perdidos en la pérdida de los contextos. Por eso se sabía *progresiva* (sin enroscarse en el progresismo), *articuladora* de saberes (pero al mismo tiempo resistente a las ideologías de lo científico), *antimoderna* (sin por ello refrendar el relativismo de la compulsión posmo-

derna) y, finalmente, *estabilizadora* (sin atarse a la repetición ni a la sistematicidad).

Tanto los estudios reunidos en *Temas de crítica y estilo* (1960) como los que forman parte de *Los trabajos de Anfión* (1969) y los compilados en *El sendero y los días* (1973) guardan en este punto una sorprendente coherencia ética y temperamental. En ellos se pueden percibir –con mayor o menor énfasis– al menos cinco de las seis figuras de la antimodernidad descrita por Compagnon: 1) la reticencia a aceptar el valor necesariamente positivo de las transformaciones históricas impulsadas por la burguesía (especialmente las que suscriben la universalización de los principios jurídicos y políticos establecidos a partir de la Revolución de 1789), 2) la reticencia filosófica a la suscripción de la idea de progreso y a las virtudes implícitas en el paradigma científico elaborado desde la Ilustración, 3) la adopción moral y existencial de un cierto pesimismo crítico como trinchera de resistencia y argumentación solitaria, 4) el rechazo religioso –o, mejor dicho, teológico– de una impureza de lo concreto en pro de una pureza presumida en la promesa de la trascendencia, 5) la afirmación plena de una estética de lo sublime y 6), más excepcional en el caso de Ciocchini, cierta tendencia a un estilo desdeñoso de las posiciones parcializadas y simplificadoras de los fenómenos que se instituyen como objeto de las investigaciones humanistas (Compagnon 2007: 23-24).

Vale la pena repetirlo: los antimodernos aman la tradición porque la saben tejida de excepciones. Leyendo a Rimbaud, Ciocchini llega a una conclusión semejante al reconocer que a una obra de esa vitalidad “muchas vidas le corresponden” porque en ella se superponen las diversas máscaras bajo las cuales lo real del hombre permanece “intacto en su horror y en su pureza diabóli-

ca". No es demasiado osado afirmar que, bajo esas mil caras, el superhombre nietzscheano emerge con la materialidad de lo Real, mostrando la fuerza de una pulsión que no puede ser aniquilada: "el ser en todas sus dimensiones, el que mostrara un potencial de acción espiritual en que todo cabe, en que todo puede ser posible, es parte de su misión creadora". Dios es una forma viviente y dinámica que gobierna el sentido del mundo y que algunos suelen confundir con una promesa de trascendencia.

La lectura es, en efecto, el proceso activo que devuelve dimensiones a lo que en principio se presenta como un rostro de superficie única. Como en Spitzer, en Ciocchini hay una pasión por la perseverancia vital de los sentidos y las imágenes culturales. Lo que allí vive no es sólo la historia –implícita en todas sus manifestaciones. Es cierto que la forma de una obra está siempre elaborada sobre un material histórico y, al mismo tiempo, su propia formalización constituye en perspectiva si no un juicio al menos una calificación –no del momento histórico en que emerge, sino del bloque semántico sobre el que se recorta. Pero el llamado que de ella emerge es la condición enigmática de la que pende siempre la pasión de la crítica. La sospecha –nunca confirmada y nunca refutada– de que hay algo allí que resiste como resiste la vida en la inminencia del desastre.

En una entrevista realizada en Córdoba ya hacia el final de su vida, Ciocchini hace una suerte de recapitulación de su itinerario intelectual. En tal contexto, declara: "Se puede decir que a partir de cierto momento sentí que se me iba revelando un mapa, una biología de filamentos que unían la contemplación con ciertas hondas preocupaciones espirituales y religiosas". Y, más adelante, afirma que la experiencia de la lectura le fue poniendo de manifiesto esa "trama oculta de la ficción" que le permitió resistir en

un mundo donde todo se le perdía "en un extraño Olimpo de olvido y desintegración" (Ciocchini 1998: 76). Quizá no lo recordara en ese momento, pero ya en su primera lectura de Rimbaud, aparecida en *Diálogo* en aquel verano del 54, había citado al Zaratustra de Nietzsche con análoga disposición antimoderna: "– Hay almas que no se descubrirán nunca, a menos que se comience por inventarlas".

REFERENCIAS

- AAVV. (1998), *Cuadernos del Sur - Letras 29*, "Número Homenaje a Héctor Ciocchini" (Bahía Blanca: EdiUNS).
- CIOCCHINI, Héctor (1954), "Itinerario de Rimbaud", *Diálogo*, 1, 2, 36-53.
- (1960a), *Temas de crítica y estilo* (Bahía Blanca: Cuadernos del Sur).
- (1960b), *Góngora y la tradición de los emblemas* (Bahía Blanca: Cuadernos del Sur).
- (1969), *Los trabajos de Anfión* (Bahía Blanca: Cuadernos del Sur – Instituto de Humanidades).
- (1973), *El sendero y los días* (Bahía Blanca, Cuadernos del Sur – Instituto de Humanidades).
- COMPAGNON, Antoine (2005), *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes* (París: Gallimard).
- CRESPI, Maximiliano (2011), *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario* (La Plata: UNIPE, Editora).
- (2016a), "La especialización de la sensibilidad. Héctor Ciocchini y la estilística como enseñanza de la literatura", en Salas (2016: 45-61).
- (2016b), "Héctor Ciocchini: Una estilística del pensamiento crítico", en Oviedo y Biagini (2016: 477-488).
- BURUCÚA, José Emilio (2017), *Excesos lectores, ascetismos iconográficos. Apuntes personales sobre las relaciones entre textos e imágenes* (Buenos Aires: Ampersand).

- CURTIUS, Ernest Robert (1941), *Marcel Proust y Paul Valéry* (Buenos Aires: Losada).
- (1959), *Ensayos críticos acerca de la literatura europea* (Barcelona: Seix Barral).
- (1992), *El espíritu francés del siglo XX. Gide, Rolland, Claudel, Suarès, Péguy* (Madrid: Visor).
- FUMAROLI, Marc (2007), *El estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)* (Madrid: Acantilado).
- GINZBURG, Carlo (2013), *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (Buenos Aires: Prometeo).
- KUHN, Thomas Samuel (1982), *La tensión esencial: estudios sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia* (México: Fondo de Cultura Económica).
- LANGLOIS, Charles Victor y SEIGNOBOS, Charles (2003), *Introducción a los estudios históricos* (San Vicente: Universidad de Alicante).
- MEINVIELLE, Julio (1954), “De la aceptación del comunismo, en virtud del sentido de la historia”, *Diálogo*, 1, 1, 7-32.
- NIETZSCHE, Friedrich (1995), *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza).
- NOULET, Émilie (1944), “Explicación preliminar” en Valéry (1944: 59-62).
- OVEDO, Gerardo y BIAGINI, Hugo E. (dirs.) (2016), *El pensamiento en la Argentina contemporánea* (Buenos Aires: Biblos).
- SALAS, Ángel Alonso (ed.) (2016), *Filosofía de la educación* (Ciudad de México: Editorial de la Universidad Autónoma de México).
- SPIZZER, Leo (2008), *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo. Prolegómenos a una interpretación de la palabra “Stimmung”* (Madrid: Abda).
- STAROBISNKI, Jean (2008), *Acción y reacción* (México: Fondo de Cultura Económica).
- (2008), *La relación crítica* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- VALÉRY, Paul (1944), *El alma y la danza. Eupalinos o el arquitecto* (Buenos Aires: Losada).
- (1956a), *Variedad I* (Buenos Aires: Losada).
- (1956b), *Variedad II* (Buenos Aires: Losada).

- (1956c), *Variedad III* (Buenos Aires: Losada).
- YATES, Francis Amelia (1974), *El arte de la memoria* (Madrid: Taurus).