



LA BIBLIOTECA

revista fundada por Paul Groussac

El presente como historia 2001-2011

David Viñas
León Rozitchner
Ernesto Laclau
Jorge Alemán
Ricardo Forster
Germán García
Christian Ferrer
Eduardo Grüner
Dardo Scavino
Eduardo Rinesi
Alejandro Kaufman
Álvaro García Linera
Sergio Raimondi
Ricardo Abduca
Diego Sztulwark
José Luis Grosso
Gabriel D'Iorio
Alejandro Haber
Verónica Gago
José Luis de Diego
Diego Bentivegna
Leandro Barttolotta
Agustín Alzari
Hernán Martignone

11

ÍNDICE

- 3 Editorial
- Diálogos
- 14 • **Ricardo Forster: “El kirchnerismo vino a enloquecer la historia”.** *Por Sebastián Scolnik*
- 50 • **Christian Ferrer: “En los ritmos últimos de la experiencia popular se expresa la humillación, el dolor, la crueldad, la soledad de los vencidos”.** *Por Horacio González*
- 72 • **Eduardo Grüner: “La verdadera política empieza cuando las masas empiezan a preguntarse qué clase de Estado tiene que ‘retornar’”.** *Por Verónica Gago, Sebastián Scolnik y Mario Santucho*
- 122 • **Alejandro Kaufman: “Se ha alcanzado un techo en la posibilidad de desarticular críticamente los discursos dominantes”.** *Por Horacio González, María Pia López y Sebastián Scolnik*
- La década política
- 164 • **Flecos de una conmoción (A diez años de diciembre de 2001).** *Por Eduardo Rinesi*
- 184 • **“Las tensiones creativas de nuestro proceso revolucionario”.** *Por Alvaro García Linera*
- 204 • **Pensar lo político: la (doble) excepción latinoamericana.** *Por Diego Sztulwark y Sebastián Scolnik*
- 224 • **Desfondamiento, realización y agonía.** *Por Gabriel D’Iorio*
- 238 • **Entre la microeconomía proletaria y la red transnacional: la feria popular como desafío a la ciudad neoliberal.** *Por Verónica Gago*
- La década cultural
- 258 • **Poesía civil (2001). Para un diccionario crítico de la lengua (inéditos).** *Por Sergio Raimondi*
- 264 • **Exhibir cuerpos, transitar espacios, producir escrituras. Algunos episodios de la narrativa argentina de la última década.** *Por Juan Pablo Canala*
- 292 • **Tiempo de carnaval. Política del conocimiento, minería y semiopraxis de la serpiente.** *Por Alejandro F. Haber*
- 310 • **Fragmentos de un discurso rockero.** *Por Leandro Bartolotta e Ignacio Gago*
- Contornos y semblanzas
- 330 • **El ademán contornista.** *Por David Viñas*
- 342 • **León Rozitchner: “Ser coherente significa estar empecinadamente metido en ahondar una idea”.** *Por Ana Da Costa y Sebastián Scolnik*
- 350 • **Un adiós a David Viñas.** *Por Germán García*
- 358 • **León Rozitchner, filósofo.** *Por Ricardo G. Abduca*
- Modos intelectuales
- 366 • **Psicoanálisis, retórica y política.** *Por Jorge Alemán y Ernesto Laclau*
- 374 • **Escarnio y verdad: las armas de la crítica.** *Por Horacio González*
- 394 • **Bibliotecas en la literatura.** *Por José Luis de Diego*
- 410 • **Mariano Moreno, un intelectual controvertido.** *Por Dardo Scavino*
- 420 • **Castellani: “Estilo oral”, crítica y teoría.** *Por Diego Benthivegna*
- 432 • **Añoranza y revolución. Lo indio, lo negro y lo cholo en lo “santiagueño” en el norte argentino.** *Por José Luis Grosso*

- 448 • **Deshilvanar. Fragmentos. Representación del cuerpo en la tortura y la represión. Narrativas argentinas 1960-1990.** *Por Liliana Lukin*

Museo del libro y de la lengua de los argentinos

- 458 • **Un museo en construcción.** *Por María Pia López*

Archivos, documentos y polémicas

- 472 • **El archivo personal de César Tiempo en la Biblioteca Nacional.** *Por Natalia González Tomassini*
- 480 • **Querido Zeitlin: César Tiempo y la Biblioteca Nacional. Una historia de mudanzas.** *Por Solana Schwartzman*
- 490 • **Mastronardi, el gran lector.** *Por Agustín Alzari*
- 494 • **Desventuras de las estatuas porteñas.** *Por Mario Tesler*
- 516 • **El Libro de Donaciones de la Biblioteca Nacional argentina.** *Por Gustavo Míguez y Jorge Díaz*
- 528 • **En la producción de eventos centenarios. El mito de la primera historieta argentina.** *Por José María Gutiérrez*
- 544 • **Cuadros de vida.** *Por Hernán Martignone*

Castellani: “Estilo oral”, crítica y teoría

por Diego Bentivegna (*)

A menudo, las formas del análisis lingüístico, praxis eminentemente textual, no logra atenuar las tradiciones orales adquiridas en el tiempo de la infancia, circunstancia que representa la confluencia biográfica de los jesuitas Marcel Jousse y, su discípulo, Leonardo Castellani; en esa convergencia, donde se confunden la cultura toba del Chaco sudamericano y los modos rurales de la campiña francesa, adquiere corporalidad el estudio de la *antropología del gesto*.

La dimensión vital del gesto y su trascendencia cultural, que las formas del pensar ilustrado menoscaban, constituyen la “explosión energética” de todo lo viviente. El gesto es un “estilo oral” que precede al lenguaje, del que no es un objeto auxiliar sino un antecedente determinante, una anticipación corporal, de las formas filológicas más elaboradas.

Grandes autores: Borges, Martínez Estrada, Groussac, Lugones y Yunque, han encontrado similitudes en las formas de expresión de quienes poblaban geografías tan disímiles como aquellas naciones imaginadas por Herder o Keyserling. Castellani procesa esas semejanzas a través del dispositivo teórico positivista, muy influenciado por Jousse, y logra que la ciencia los aloje en su templo a partir de una razón fuertemente permeada por los modos de decir atávicos de los orígenes.

I

El 8 de julio de 1932 Leonardo Castellani deja Roma donde ha pasado cuatro años para trasladarse a Francia. En la Universidad Gregoriana de la ciudad de Roma el joven seminarista argentino ha efectuado estudios doctorales en Teología y, en 1931, ha sido ordenado sacerdote en la iglesia jesuita de San Ignacio en un período en que, como consecuencia de la firma del Concordato por las que el Estado italiano reconoce la autonomía vaticana (1929), las relaciones de amistad entre el papado y el régimen de Mussolini son profusas.

En Francia, por su parte, Castellani permanecerá tres años y realizará estudios de Filosofía y de Psicología en la Universidad de París. En su período parisino, el joven sacerdote frecuenta además algunos cursos que se dictan fuera de las aulas universitarias, entre los que más tarde, cuando reconstruya esta etapa sustancial en su biografía intelectual, rescatará los de Jacques Maritain, principal protagonista del renacimiento de la filosofía tomista, y los de Marcel Jousse. Pocos años antes, en 1928, Jousse –como Castellani, también miembro de la Compañía de Jesús– ha sido aclamado por el papa Pío XI en Roma como el autor de una “revolución, pero en el buen sentido de la palabra” que afectaba el ámbito de las disciplinas exegéticas y humanísticas. Las suyas serán lecciones que el jesuita argentino no olvidará en sus años de madurez, cuando emprenda aventuras político-intelectuales riesgosas que lo llevarán al confinamiento en España, a la expulsión de la Compañía de Jesús (1949), al exilio interno en varias localidades del interior de la Argentina y, finalmente, a

pesar de la rehabilitación por parte del papa Juan XXIII, a vivir como una suerte, empleando sus propias palabras, de “eremita urbano”.

En las conferencias que Castellani pronuncia en El Teatro del Pueblo en el año 1953, reinstalado en Buenos Aires luego de un período en Salta y transcritas póstumamente en el volumen *Psicología humana*, vuelve sobre su período formativo en París y traza un retrato de Jousse:

El P. Jousse fue un hombre de un medio oral, un pastorcito de cabras en un valle perdido de la cordillera del Jura; que los jesuitas trasladaron de golpe a un medio de estilo escrito superrefinado y mistificado, un noviciado jesuítico y después a la universidad de París. Se encontró diferente de los demás; chocó con su medio: no se daba, no concordaba, no *pensaba* como los otros; y sin embargo hablaba francés; pero hablaba el francés de la *Chanson de Roland*. Andaba triste y mortificado, sin entendimiento ni amistad con sus compañeros, como el corso Bonaparte en la escuela militar de Saint-Cyr; era un hombre gestual en un medio palabrero. Hasta que de repente, estudiando teología, hubo como una explosión de luz en su cabeza; descubrió el estilo oral (Castellani, 1995: 84),

En la semblanza de Jousse, el estilo oral aparece como una consecuencia, casi como un resultado inscripto en su experiencia vital y de la tensión entre su origen campesino e iletrado y el medio escrito de su formación pastoral y académica, como ha insistido Yves Beauperin (2002). Es este choque entre tradiciones campesinas orales y tradición letrada el ámbito cultural e ideológico en el que Jousse elabora su concepción de estilo oral. Es allí, en

la infancia campesina en los montes Jura, cuando el niño repite las cantinelas que entonaban su abuela analfabeta y su madre, apenas alfabetizada, en las largas noches de invierno.¹ Su

En 1931, cuando Jousse iniciaba su ciclo de conferencias en la Sorbona, se publica en Buenos Aires el primer libro de Castellani, un volumen de relatos titulado *Camperas*, en donde la presencia de los temas y de los modismos orales de la región chaqueña ocupan un rol fundamental. A este volumen seguirán otros en los que continúa explorando la oralidad regional, como los relatos de *Historias del norte bravo* y, más tarde, la célebrima saga de cuentos policiales del padre Metri.

abuela, además, solía recitar fragmentos del Evangelio, aprendidos de memoria durante las misas dominicales. La memoria de los campesinos, como dirá más tarde Jousse recordando esas cantinelas femeninas, era *eficaz, extensa y fiel*.

En 1931, cuando Jousse iniciaba su ciclo de conferencias en la

Sorbona, se publica en Buenos Aires el primer libro de Castellani, un volumen de relatos titulado *Camperas*, en donde la presencia de los temas y de los modismos orales de la región chaqueña ocupan un rol fundamental. A este volumen seguirán otros en los que continúa explorando la oralidad regional, como los relatos de *Historias del norte bravo* y, más tarde, la célebrima saga de cuentos policiales del padre Metri. Es probable pues que el propio Castellani, nacido en el seno de una familia italiana en el año 1899 en la ciudad de Reconquista, situada en el linde del Chaco santafecino, y criado en un medio con fuerte presencia de la cultura campesina en el que a las tradiciones orales criollas e indígenas —se trata, recordemos, de un territorio incorporado al Estado nacional tardíamente como resultado de las expedi-

ciones militares contra las tribus de mocovíes y abipones— se agregaban a las tradiciones orales traídas por la inmigración europea,² reconociera en los trazos principales de la biografía de su cofrade francés rasgos de su experiencia vital.³ Hay en esas infancias de recitados, dialectos, lenguas menores y *patois* algo claramente irreductible al orden de lo escrito, un resto que no se deja pensar desde el *ordo testualis* que caracteriza al mundo contemporáneo (Petrucci, 2002) y que Jousse, “un hombre gestual en un medio palabrero”, como enfatiza Castellani, lejos de anular, convertirá en algo así como el *motor biográfico* de sus aportes a la elaboración de un nuevo campo disciplinar: la *Antropología del gesto*.

A la experiencia infantil campesina se suma, en Jousse, el contacto directo con grupos humanos sin escritura, como ciertas tribus de Madagascar y de América del Norte (Jousse trascurre en 1918 y 1919 un período entre los hopi, cuya lengua sería estudiada más tarde por Sapir y Whorf) y su obsesión en la figura histórica de Jesús. Este último interés lo lleva, por un lado, a estudiar el hebreo y el arameo y a viajar a Palestina para realizar estudios arqueológicos y lingüísticos.

En este punto, Marcel Jousse es uno de los iniciadores de un énfasis en el carácter histórico de la figura de Jesús, del rabí Yeshúa de Israel, que, más allá de la versión que emerge de la tradición letrada, de las versiones griega y latina de los Evangelios, debe ser relocalado en un medio eminentemente oral como el arameo, que, según su planteo, subyace al texto evangélico griego y aflora en algunas zonas de éste.⁴ Así, por ejemplo, en el “Magnificat”, el canto que entona María en su visita a Isabel, narrado en el evangelio de Lucas,

la presencia de una compleja red de referencias que hoy llamaríamos intertextuales a diferentes fragmentos de la escritura se explica, como lo recuerda Castellani en más de una oportunidad, no por la construcción artificial de una María letrada (la María Anunciada de los maestros renacentistas, sorprendida por el ángel Gabriel en el momento en que está leyendo un libro), sino por su pertenencia a un medio oral en el que la poesía, que aun no puede ser dicha por supuesta en su autonomía respecto de la prosa, es concebida como un zurcido de frases hechas, de lugares comunes transmitidos de boca y boca y recordados gestualmente por aquel que lo entona.⁶

En el período en que Castellani asistía a las lecciones de Jousse, éste era reconocido pues como el fundador de un modo novedoso de entender las relaciones entre oralidad y escritura, a partir de la noción de “estilo oral”; que despliega con fuerza en una memoria universitaria de 1925, *El estilo oral-rítmico y los verbo-motores*, un estudio que no sólo plantea una concepción novedosa de la oralidad y de la escritura, sino que también exhibe una forma que no se adecúa a los rígidos cánones del universo discursivo universitario. En efecto, la “memoria” de Jousse consiste en un amplio conjunto de extractos de obra de antropología, lingüística, psicología y filosofía en el que las intervenciones autorales se restringen a un escueto prefacio explicativo, a los títulos de las diferentes secciones, a breves aclaraciones conceptuales encorchetadas y, por supuesto, al efecto de sentido que produce el montaje de fragmentos. Jousse se anticipa, de este modo, a algunas de las operaciones estético-teóricas más potentes del siglo XX, alojadas en el corazón mismo del

siglo, como la *Obra de los pasajes* de Walter Benjamin, que manifiesta en textos como “Problemas de sociología del lenguaje”, de 1935 su deuda teórica con Jousse y que en su monumental obra inconclusa incluye fragmentos de escritos del jesuita francés. Se anticipa, también, a la reconsideración teórica del gesto que podemos encontrar, por ejemplo, en algunos artículos de Giorgio Agamben (2002 y 2005), donde se retoman las concepciones del propio Walter Benjamin y del menos notorio Max Kumerell (Agamben, 2005), pero donde se ignora por completo la sustancial aproximación de Jousse.⁷

II

En los años en que Castellani se perfecciona en París, Jousse efectúa algunos pasos académicos de singular importancia para la formación de la Antropología del gesto, un campo disciplinar en el que confluyen años de investigación en el campo de los estudios de la lenguas antiguas del Medio Oriente, de la exégesis bíblica, de la psicología general, de la antropología y de la lingüística.⁸ En efecto, en 1931 el jesuita francés inicia sus conferencias en la Sorbona. Al año siguiente emprende, además, sus cursos libres en el Anfiteatro Turgot de la universidad parisina, que se mantendrán hasta 1957. Además, también en 1932, Jousse comienza con sus actividades en el Instituto Internacional de Antropología, donde tiene lugar su curso introductorio a la Etnopsicología del gesto. Si, en la concepción historicista de Vico y Herder, la poesía es la lengua natal del género humano, en los planteos de Jousse el punto de partida está en el gesto, de donde deriva su caracteriza-

ción del estilo oral como un concepto irreductible a los de verso o prosa, que surgen justamente como consecuencia de la hegemonía de la cultura letrada. En su teoría, Jousse retoma una expresión de la *Poética* de Aristóteles que califica como enigmática: el hombre es definido en la obra del Estagirita como un animal “mimético” y, en última instancia, es, todo él, gesto.

Las exploraciones de Jousse tienen, en su momento, un elemento provocativo. Giorgio Agamben afirma que “a finales del siglo XIX la burguesía occidental había ya perdido definitivamente los gestos” (Agamben, 2001: 39). La cultura letrada tiende a ocultarlo, considerándolo como infantil o vulgar; sin embargo, el gesto no puede ser suprimido de una vez y para siempre. Los gestos están íntimamente ligados con lo mimético en la medida en que es por imitación o *mimismo* que el hombre comienza a dar forma al conocimiento del mundo exterior. Por imitación, afirma Jousse, el hombre tiende a devenir el objeto que imita con todo su cuerpo.

El “ritmo-mimismo” designa, precisamente, esa capacidad humana para devenir el objeto imitado. Al mismo tiempo, en la concepción de Jousse, el gesto es producto de una suerte de “explosión energética” que involucra al cuerpo, no sólo del hombre, sino de todo lo viviente. “Todo en el universo es energía y la energía es esencialmente un mecanismo acumulativo y explosivo”. La energía, siempre, se acumula, explota y se recupera.⁹

El gesto vital del hombre es explosión energética, significación, imitación. El concepto de “estilo oral” es planteado por Jousse para dar cuenta de los rasgos que caracterizan la gestualidad, la expresión y la memoria en una

serie en principio muy heterogénea de lo que él denomina “laboratorios de experiencia”, que van desde la reconstrucción de la infancia campesina hasta el estudio de lo indios hopi, el “laboratorio de la infancia”, el de los hospitales psiquiátricos o el de la cultura palestina en la que persistirían las huellas del medio arameo en el que se produjo la predicación de Jesús. El estilo oral es, pues, producto de un trabajo empírico amplio. Es, al mismo tiempo, un concepto que permite pensar lo humano en términos eminentemente holísticos, en la medida en que, al combinar poesía, música, canto, danza, involucra al hombre en su conjunto, no escindido entre alma y espíritu, cuerpo y palabra, sino concebido como un todo. Supone, además, que el cuerpo no está separado de la expresión, que el discurso es ritmado a partir del canto, pero también de un conjunto de movimientos corporales, en especial manuales, y a partir de la danza.

El estilo oral, que no autonomiza lo corporal-manual es lo larinjo-bucal, en el que la voz se entiende como inextricablemente inscrita en un cuerpo, es pensado por Jousse, siguiendo la lógica ternaria de su teoría energética del universo, a partir de tres grandes principios que le dan forma y que, dentro de la hipótesis de Jousse, atraviesan todas las prácticas expresivas orales. Se trata de principios enraizados en lo corporal, que permitirán explicar la eficacia de lo oral para almacenar, conservar y transmitir informaciones. En primer lugar, Jousse sostiene el principio del ritmo-mimismo, por el cual el hombre, mímico por naturaleza, recibe, registra, juega y “re-juega” sus experiencias con todo su cuerpo; el mimetismo, en este sentido, está necesariamente imbricado con el

movimiento y, en consecuencia, con un determinado desarrollo temporal. En segundo lugar, Jousse fija un principio de bilateralismo, según el cual el hombre se expresa siguiendo lo que su propia estructura física determina de manera dual, determinado por grandes oposiciones binarias (derecha/izquierda; arriba/abajo, adelante/atrás); a partir de este principio Jousse observa la insistencia en las sociedades en las que predomina el estilo oral de acompañar el recitado con el balanceo corporal, que subsiste en algunas prácticas de las sociedades letradas (el rezo de los fieles judíos ante el muro de los lamentos, el movimiento de las campesinas frente al hogar en las noches de invierno, el niño que debe memorizar la lección; etc.). El tercer principio del estilo oral, finalmente, es el del formulismo, que explica la importancia que tiene en las sociedades orales el uso de formas estereotipadas, de clichés y formas fijas, que se adaptan de manera flexible a situaciones concretas.

III

Junto con el mexicano Alfonso Reyes, Castellani es uno de los introductores de las concepciones de Jousse en ámbito hispanoamericano. En principio, elementos de las teorías de Jousse operan en las lecturas críticas que Castellani lleva adelante en algunas de sus primeras aproximaciones a la poesía argentina de los años 20 y 30, con la que contribuye modestamente a través de algunos extensos poemas de *respiración* claudeliana, como los publicados en *Criterio*, la revista católica más influyente del siglo XX. Así, en un artículo publicado en esa revista en 1935, que confluirá en su libro

sobre Leopoldo Lugones (incluido en Castellani, 1976), Castellani repone la teoría rítmica de Jousse como alternativa a la concepción lugoniana que ve en la rima el elemento definitorio de la poesía castellana.

En la introducción al poemario *El grillo*, de Conrado Nalé Roxlo, publicado en 1925,

Lugones sostiene con claridad su teoría de la rima, que contrasta fuertemente con las operaciones literarias de la escueta vanguardia porteña nucleada en torno a las revistas *Martín Fierro* y *Proa*. “De los elementos musicales del

verso —sostiene allí Lugones—, cantidad silábica, acento y rima, la tercera, consonante o asonante, es esencial: pues sin ella el verso deja de existir o se vuelve prosa”.¹⁰ Frente a esta postura, y a partir de las teorías de Jousse, Castellani plantea una concepción del obrar poético que es refractaria tanto a la tradición rimada sostenida por Lugones (que, recordemos, ya en su primer poemario, *Las montañas de oro*, había trabajado con diversas formas métricas, pero conservando en todos los casos la rima) como a la ruptura de todo espacio métrico propiciada por la vanguardia ultraísta. La rima, para Castellani, no es el elemento clave de la poesía, en la medida en que es el producto de una evolución lenta, un producto tardío un “recurso natural de la humana expresión”, que se sintetiza en un concepto que Castellani traduce

La rima, para Castellani, no es el elemento clave de la poesía, en la medida en que es el producto de una evolución lenta, un producto tardío un “recurso natural de la humana expresión”, que se sintetiza en un concepto que Castellani traduce de Jousse como “voz-charnela” para referirse a la palabra que, en su reiteración, funciona de manera análoga a una bisagra entre las diferentes frases que componen un poema

de Jousse como “voz-charnela” para referirse a la palabra que, en su reiteración, funciona de manera análoga a una bisagra entre las diferentes frases que componen un poema:

El son-charnela, bisabuelo aldeano de nuestra refinada rima, superexiste aún hoy día en los ambientes en que la escritura no ha matado el antiguo estilo oral, padre de nuestro verso y tío de nuestra prosa (Castellani, 1976: 21).

El estilo oral supone, pues, ubicarse en un plano en el que una de las distinciones centrales del *ordo textualis* literario es puesta en entredicho: me refiero a la distinción entre prosa y poesía, que, como sabemos, se naturaliza en Molière, en uno de los parlamentos más famosos de la comedia burguesa. Leída desde la institución literaria, como lo hace Castellani en sus ensayos críticos sobre poetas contemporáneos, la relativización de la dicotomía prosa/poesía implica, también, objetar en algún momento el funcionamiento autónomo de lo poético y, en última instancia, de la literatura.

IV

En este aspecto, es especialmente claro una de las primeras intervenciones críticas de Castellani en las se que manifiesta el uso de la teoría de Jousse. Me refiero a un artículo incluido en el volumen *Crítica literaria* (1945) dedicado a *Loor de Nuestra Señora*, un extenso poema en alejandrinos de Juan Oscar Ponferrada.¹¹ El poema, publicado en 1941 en Buenos Aires por la editorial La Mazorca, está dedicado a una de las advocaciones marianas más difundidas de la Argentina: la de la Virgen del Valle de Catamarca, que adopta como forma

métrica la *cuaderna vía* utilizada en la mayor parte de sus composiciones por Gonzalo de Berceo, a quien Ponferrada remeda y en el que encuentra un camino de trabajo sobre la palabra poética alejado tanto del regionalismo como de la herencia lugoniana, modernista y simbolista, que el poeta catamarqueño había explorado en poemarios anteriores, como *Flor mitológica* (1938) al que Castellani dedica el artículo “Ponferrada simbolista”.

En contraste con estos poemas, en los que Castellani percibe un ronroneo simbolista, por sobre la palabra “humana” prevalece una palabra “restringida, refinada y espiritualizada”, Ponferrada explora en sus cuadernas sobre la Virgen del Valle una forma que busca, en su humildad, lo humano: “Pero hoy que el pensamiento volvemos a lo llano / Y amamos la palabra de modo más humano, / Quiero dejar que cante mi corazón cristiano / Con emoción de niño y acento de paisano”, entona Ponferrada en la invocación a Gonzalo con la que inicia los loores.¹²

En el comienzo del artículo sobre *Loor de Nuestra Señora* Castellani plantea una serie de invectivas breves e insidiosas contra la tradición modernista, heredera del simbolismo y del decadentismo, y, al mismo tiempo, contra diferentes formas del vanguardismo artístico, ejemplificadas en el arte de Picasso, entendido como un punto de culminación de una concepción autónoma de lo plástico: un arte sin imágenes análogo a las romanzas sin palabras de Verlaine.¹³ Son, en todo caso poéticas en las que Castellani, a pesar de su repulsa, reconoce una forma específica de *verdad*, opuesta al arte dulzón y conciliador propuesto, entre otras instituciones, por la propia

Iglesia. Se trata, pues, de pensar no tanto el hiato entre modernismo y vanguardias sino más bien las continuidades formales y poéticas entre ambas actitudes artísticas.

En su lectura de la poesía de Ponferrada, que parte de una estrofa que despliega toda una poética (“dejar que la poesía nazca de buena gana / –Como si fuera un poco de luz de la mañana– / Al compás de la holgada respiración humana”), la noción de “estilo oral” le sirve a Castellani para pensar un modo de entender el hacer poético en el que no sólo la voz, el decir, el cuerpo, se inscriben en la obra como gesto, sino también en la que contenidos (filosóficos, teológicos, culturales) y forma no se presentan como espacios escindidos en conflicto.

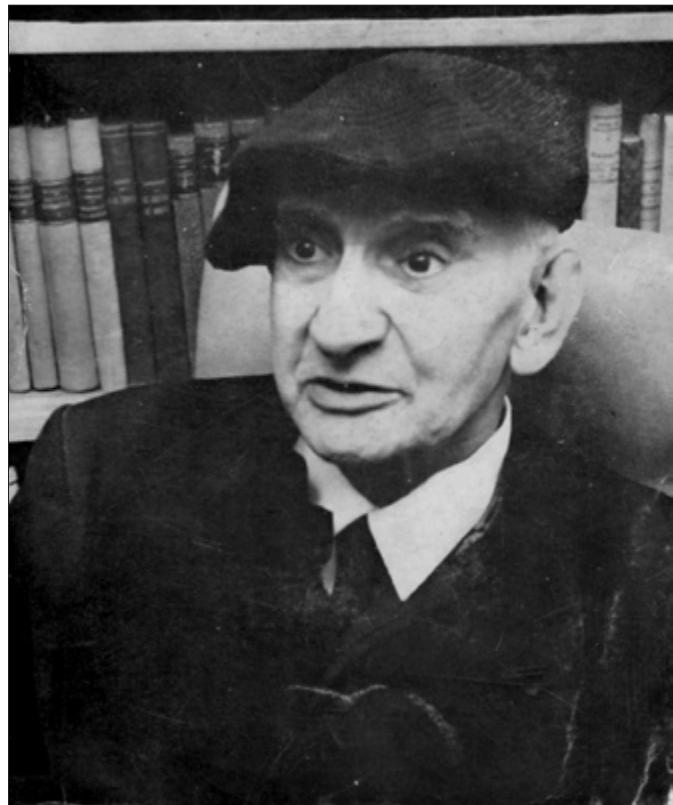
La gran poesía se distingue de la pequeña poesía por dos caracteres infalibles: el conocimiento y la fe. En sus comienzos los poemas (o mejor dicho los recitados de estilo oral) no fueron propiamente una diversión ni un lujo sino una necesaria transmisión de cosas en algún grado sacras. El aedo, el rapsoda, el nevim, el juglar, lo mismo que el payador, no entendían hacer gozar a sus oyentes sino impartirles en forma lúcida y memorable la historia, la religión, la filosofía de la colectividad, viniendo luego la belleza a dárselos por imbuscada y emboscada añadidura y en adecuado encaje, como una rosa en la verdinegra ramazón de su mata espinosa (...). En suma, la poesía era noticia y enseñanza antes que todo, y enseñanza eminente de las cosas más importantes y por tanto más no-útiles o imprácticas de puro altas. Así el Maestro de Teología Gonzalo de Berceo, rimó sus vidas de Santos y su sermón sobre el último juicio, no para divertir a los villanelos sino para incul-

carles religión católica con la magia fonética del ritmo oral (Castellani, 1945: 331).

En los años que preceden a su muerte, ocurrida en 1929, Aby Warburg, que en 1896 pasó como Jousse, un momento fundamental de su formación entre los indios norteamericanos (Gombrich, 1992: 96), comienza a realizar su proyecto de un archivo de la memoria gestual plasmada en un acervo de imágenes, que denomina *Mnemosyne*. En el proyecto de Warburg, el gesto, la danza, el canto, son entendidos como partes constitutivas de las formas en que se configura históricamente la memoria.¹⁴ De manera análoga, en Jousse, la palabra opera en el ámbito de la memoria, del recuerdo, hecha, ella misma, gesto.

Más arriba, aludimos al Magnificat

Leonardo Castellani



La concepción de estilo oral que Castellani retoma de los planteos de Marcel Jousse tendrá consecuencias no sólo en sus escritos críticos, sino también en sus aproximaciones a problemas pedagógicos y exegeticos. En principio, Castellani introduce las concepciones de Marcel Jousse sobre el estilo oral a partir de la lectura de textos concretos, como los de Lugones o de Ponferrada, y de los problemas específicos en torno a cuestiones técnicas de la poesía que esos textos plantean.

reproducido en el Evangelio de Lucas, que le sirve a Castellani para pensar un texto no construido por la invención original, ni sobre la preeminencia autoral, sino sobre una memoria que se encarna en un conjunto de gestos,

de clichés, de frases hechas: un recitado que no puede ser atribuido sin más a la niña que lo entona, sino que se dice como un entramado de voces sin sujeto, anónimas y sociales: voces que *se ritman* sobre un fondo étnico, un pueblo, un sujeto colectivo que no ha cortado la voz de la garganta, la

palabra del gesto de la boca y de las manos, y que es en definitiva quien habla. Es posible ver en ella, pues, los rasgos de las literaturas menores que Deleuze y Guattari desarrollan en su *Kafka* (Deleuze y Guattari, 1992). En la medida en que es irreductible al orden de géneros y al panteón autoral que articula la institución literaria, la poesía rítmico-oral es, en su propia condición ontológica, eminentemente política.¹⁵

En ese mismo volumen de *Crítica literaria*, Castellani recoge un artículo temprano, de 1928, dedicado a otro catamarqueño: el filólogo Juan Alfonso Carrizo, uno de los fundadores de los estudios folklóricos argentinos, responsable de una monumental serie de cancioneros que preservan la poesía popular de las provincias andinas. Para Castellani, que en 1926 –fecha de la

reseña– parece reconocer el programa estético-político que Carrizo desplegará en sus contribuciones en medios nacionalistas de los años 30 y 40 como los diarios *Crisoly*, sobre todo, *Cabildo*. La poesía popular “demuestra nuestro comprovincialismo, así como hallar tantas coplas españolas demuestra nuestro hispanismo” (Castellani, 1945: 397).

Es en la crítica al poema sobre la Virgen del Valle de Ponferrada, sin embargo, donde el jesuita exhibe tal vez por primera vez su conocimiento de las doctrinas de Jousse,¹⁶ y no en la reseña de un volumen como el *Cancionero de Catamarca* de Carrizo, dedicado a un objeto que esa teoría pareciera reclamar legítimamente pero que, cuando fue escrita, Castellani desconocía. En este sentido, la lectura castellaniana de un producto letrado como el poema de Ponferrada es el sitio teórico desde el que puede pensar una poesía de elaboración culta no desterrada de lo corporal y de lo orgánico, de lo respiracional (“el español respira hepta y octosilábicamente”, dice Castellani). Desde allí, además, es posible postular una poesía “imperial y católica” (difícil no pensar en Claudel o en Eliot) de la que es eyectada toda autonomía en el plano de los contenidos, *toda música porque sí, música vana*, como la que inicia el poemario de Nalé Roxlo prologado por Lugones. Es posible, entonces, sustentar teóricamente una de las más potentes afirmaciones de Castellani sobre las relaciones entre saber y poesía: “No hay ningún conocimiento por abstracto que sea que no pueda ser asumido por la inspiración de un poeta dotado de la necesaria radioactividad” (Castellani, 1945: 332).

En síntesis

La concepción de estilo oral que Castellani retoma de los planteos de Marcel Jousse tendrá consecuencias no sólo en sus escritos críticos, sino también en sus aproximaciones a problemas pedagógicos y exegéticos. En principio, Castellani introduce las concepciones de Marcel Jousse sobre el estilo oral a partir de la lectura de textos concretos, como los de Lugones o de Ponferrada, y de los problemas específicos en torno a cuestiones técnicas de la poesía que esos textos plantean. Este

uso crítico de las concepciones jousianas permite legitimar un planteo más amplio sobre la literatura y el arte, que presta particular atención a la persistencia de rasgos orales en la propia cultura letrada y que permite pensar zonas refractarias a las diferentes posturas que, a lo largo del siglo XX, desde el modernismo a la abstracción, han enfatizado en algún sentido la autonomía del objeto estético.

(*) **Universidad de Buenos Aires/ CONICET.**

NOTAS

1. Para las referencias biográficas de Jousse, cfr., Y, Bouperin (2002). En lo que respecta a Castellani, cfr. la documentada biografía de S. Randle (2003).
2. “Para mí al nacer la tradición estaba representada por una familia bien constituida, unos abuelos italianos con la cabeza llena de leyendas europeas –mi abuela me contaba el Concilio de Trento en una forma enteramente legendaria–, llenos de costumbres tenaces y hasta de manías sanas –la tenacidad en no cambiar es una de las divisas de la tradición– el *Quijote* y los libros de Alejandro Manzoni –¡y de Montesquieu!– que estaban en la biblioteca de mi abuelo; el párroco Olessio y su iglesia; la leyenda del padre Metri conservada en la cabeza del tío Félix; y el gobierno de Rosas conservado en la misma cabeza (...), los vales de Viena de la orquesta de aficionados, el teatro de la Società Unione e Benevolenza, donde vi representar *El místico* de Rusiñol y *Tierra Baja* de Guimerá, el Colegio Secundario que estaba más a mano, la geometría de Casariego, la Historia de Grosso y los “estilos y milongas” del payador Higinio H. Cazón” (Castellani, 2007: 94-5).
3. “Yo –ironiza Castellani al comienzo de su exposición sobre Jousse en el Teatro del Pueblo– soy un gentleman inglés, como José Luis Borges [sic] y como Scalabrini Ortiz, impasible impertérrito, aristocrático; yo no soy napolitano ni judío para andar gesticulando” (Castellani, 1995: 71).
4. “Frente al escepticismo de los exégetas acerca de la capacidad de la memoria de los apóstoles y de los evangelistas para retener las palabras exactas de Jesús, dada una composición escrita escrita de los evangelistas en la que la datación es cada vez más tardía y frente a la duda que se plantea acerca de la autenticidad de las palabras de Jesús e incluso acerca de su existencia, Marcel Jousse se remite a la memoria de sus paisanos del Sarthe y a su fidelidad recitacional” (Beuperin, 2002: 23; trad. mía).

6. “Un gran sabio alemán, von Harnack, se levanta y dice: Eso es mentira: una niña hebrea de 15 años, embarazada, una madre soltera o quizá (si eso es posible) casada pero virgen va a visitar a una vieja también embarazada, hay un breve diálogo entre ella y la niña grita de golpe:

Magnificat anima mea Dominum...

No es posible: este himno es una pura maravilla: hay en él 14 citas de la Escritura, del cántico de Ana y del cántico de Habacuc –hay una composición maravillosa, digna de un gran poeta, de acuerdo a una métrica que no conocemos bien todavía pero que es sutil y maravillosa. Esta niña no ha estudiado en ninguna Universidad alemana y no sabemos siquiera si sabe leer. ¡Esto lo ha inventado Lucas, el meturgemán de Pablo de Tarso! Y si ha inventado eso pudo haber inventado todo el Evangelio.

¡Necio! Cualquier mujer malgache improvisa hoy día hermosos himnos guerreros, religiosos o amorosos, combinando los clichés o frases que atesora su riquísima memoria (...).

Oh, Harnack, si el himno de la Niña Myriam (traducido Virgen María) es genial, es que puede ser que esa niña haya sido genial; y sobre todo es una niña de estilo oral; no es una civilizada, es una primitiva como dices tú; no es una universitaria alemana con anteojos, es un producto puro y fresco de una cultura más fresca y de una natura menos mutilada que la nuestra” (Castellani, 1995: 84).

7. En *Ninfas*, Agamben retoma su reflexión sobre el proyecto warburguiano y, entre otro, lo pone en relación con las concepciones de Milman Parry acerca de las leyes del mecanismo formular de los textos homéricos, “publicados en París en los mismos años en que Warburg estaba trabajando en su atlas *Mnemosyne*” (Agamben 2010: 18). Es importante recordar que Parry escribió su tesis sobre el problema del ritmo bajo la dirección de Marcel Jousse, a quien, con todo, Agamben no alude tampoco en ese texto. Por otro lado, la reflexión sobre el gesto ocupa un lugar destacado en otro de los más conocidos filósofos italianos de los últimos años, Paolo Virno, que la desarrolla fundamentalmente a partir de los planteos del Wittgenstein de las Investigaciones filosóficas. No se alude tampoco en Virno a los planteos de Jousse. Cfr. P. Virno (2003).

8. Entre los oyentes de los cursos de Jousse se encontraba el filólogo norteamericano Milman Parry, que ya había comenzado a plantear cuestiones similares a las del jesuita, de manera autónoma, en sus primeras aproximaciones a la poesía homérica. Bajo la supervisión del célebre lingüista Antoine Millet y del propio Jousse, Parry dará forma a los aspectos más contundentes de su concepción de tradición oral en su tesis presentada en 1928 en la Universidad de París titulada *El epíteto tradicional en Homero*.

9. Hay, pues, una base energética de lo rítmico pensado sustancialmente como un movimiento ternario, que se manifiesta para Jousse en la forma rítmica de la frase. En todas las lenguas hay un ritmo de intensidad compartido, que remite a la forma energética misma del hombre. La frase es, visto desde lo energético, ternaria, y una frase es, en general, la combinación de un grupo sujeto, un grupo verbal y un grupo complemento. En cada frase hay un lugar de intensidad rítmica, una sílaba energética, que coincide con el momento explosivo. En el plano del discurso, este planteo ternario se manifiesta en la necesidad que tiene aquel que recita o que improvisa de emitir una segunda preposición, que siga a una primera, y una tercera preposición –sinonímica, antitética o sintética– que siga a la segunda.

10. Cit. en Castellani, 1976: 21. La posición de Lugones en torno a la centralidad de la rima fue objeto de polémica por parte de algunos jóvenes críticos enrolados en el nacionalismo católico, como Ernesto Palacio y Tomás de Lara, que publicaron sendos artículos sobre el tema en la revista *Criterio*, artículos que Castellani retoma a su vez en su estudio sobre el poeta cordobés. En el texto de Palacio (1929) –una reseña de Poemas solariegos– se anticipan algunas de las cuestiones que desarrolla Castellani, entre otras, la cuestión de la rima. Para Palacio, en este sentido, la polémica entre la afirmación lugoniana de la rima y la afirmación ultraísta de la metáfora como elementos constitutivos del verso debe ser revisada en función de la “consideración de poema concretos”. Concluye al respecto Palacio que la supresión de la rima propugnada por los ultraístas sería impensable en una porción considerable de la poesía de Lugones, del mismo modo que la imposición de formas métricas regulares no sería pensable para los jóvenes vanguardistas, como Borges, que publica precisamente en *Criterio* algunos de sus poemas juveniles más logrados, como “La noche que en el sur lo velaron”.

11. Nacido en Catamarca en 1908, Ponferrada formaba parte del mundo intelectual del nacionalismo católico y sería más tarde un colaborador estrecho de Eva Perón y director del Conservatorio de Arte Escénico de la Universidad de Cuyo y del Teatro Regional Argentino (Chávez, 2005).

12. Dos años después de la publicación, Leopoldo Marechal publica en *Ortodoxia*, el órgano de los Cursos de Cultura Católica, un texto sobre Gonzalo de Berceo en el que la poesía del monje español se piensa en función de una búsqueda poética alternativa tanto al clasicismo (que, podemos pensar, Marechal relaciona con Lugones y con la herencia modernista) como del romanticismo (que, conjeturamos, Marechal piensa en relación con las poéticas vanguardistas), entendidos ambos como dos formas de desmesura: “Es así como, mientras Jean de Meun tejía en París el novedoso simbolismo de su *Roman de la Rose*, Berceo en la plena Edad Media de su convento español, dibujaba el perfil de sus santos o ardía en la pura devoción de Nuestra Señora; y así cómo, al flamante despliegue de vestiduras poéticas, de colores nuevos y de asombrosas audacias, el maestro Gonzalo oponía, sin saberlo, el rigor medieval de sus estrofas, como si al mortificar la carne de sus versos intentara clásica-

camente abrirles todas las posibilidades del espíritu” (Marechal, 1998: 194). La poesía de Gonzalo de Berceo señala un camino posible a la poesía marechaliana, que se plasmará en poemarios como *Laberinto de amor* o *El centauro*.

13. La raíz de la poética decadente, simbolista y de vanguardia parece estar, en la concepción de Castellani, en un regreso al “hablar materno”, que nombra Dante en la *Commedia* y que ha sido retomado en algunos escritos de Agamben (cfr. 2001 y 2002). En este sentido, según Castellani, “Hay ensamblajes de sílabas que son agradables, o chuscos, o extraños o melódicos, puesto aparte el significado: los bebés balbucientes lo saben, cuando se divierten jugando con los fonemas” (artículo “Ponferrada simbolista”, fechado en 1938, en Castellani, 1946: 313). Es significativo que a esta observación de Castellani suceda un fragmento dedicado a Dante y a la idea de poesía presente en el *Convivio*. La conexión entre balbuceo y palabra divina, que recientemente ha sido replanteada en el marco de una reflexión general sobre las condiciones lingüísticas de lo humano por Paolo Virno (2003), aparece, también, como tema en uno de los poemas tempranos de Castellani (de 1927, recogido en Castellani, 1951: 41), dedicado a la Eucaristía, donde las palabras que consagran el pan y el vino son “ese leve rumor del altar”, palabras más humildes que las palabras proféticas y apocalípticas de la Escritura, pero al mismo tiempo más efectivas. El “rumor” del que habla Castellani condensa, pues, la potencia de la palabra religiosa que, en palabras de Virno, “comunica únicamente ciò che essa stessa *fa* nel momento in cui viene pronunciata” (Virno, 2003: 38).

14. Remitimos en este punto a la lectura propuesta por Agamben, para quien, en el proyecto de Mnemosyne supone entender “que la palabra que canta también recuerda y la que recuerda, también canta” (Agamben, 2005: 183).

15. En la crítica de Castellani a la poesía de Ponferrada se hace una explícita reivindicación política de los sectores criollos postergados, cuya desidia “es más efecto que causa de decadencia racial; efecto del desamparo y desánimo que cayó sobre la población nativa por efecto de la miopía política logrera de los gobiernos liberales (la “deforestación espiritual de la Argentina”, como la bautizó Monseñor de La Rioja), que al abrir sin cortapisas el país “a todos los hombres de buena voluntad”, pospuso en su furia la extranjerización interesada a los hombres de mejor voluntad, que eran los que estaban adentro, con derechos adquiridos por herencia, y con vocación divina de ser fermento y forma de todo el resto”. (Castellani, 1945: 321-322).

16. Es justo con todo señalar que en el artículo sobre el poemario simbolista de Ponferrada Castellani alude, sin nombrarlo, a las concepciones de Jousse; eso al menos indican fragmentos como el siguiente: “la palabra es primero que todo un ruido, un ruido sustituto de un gesto, un gesto que es el resumen, en un momento dado, de un ánimo” (Castellani, 1945: 313).

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2002), *Medios sin fin*. Madrid, Editora Nacional.
- Agamben, Giorgio (2005), *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Beauperin, Yves (2002), *Anthropologie du geste symbolique*, París, L'Harmattan.
- Chávez, Fermín (2005). *Diez hijos de Evita*. Buenos Aires, Nueva Generación.
- Castellani, Leonardo (1945). *Crítica literaria*. Buenos Aires, Penca.
- Castellani, Leonardo (1976). *Lugones. Esencia del liberalismo. Nueva crítica literaria*. Buenos Aires, Biblioteca del Pensamiento Nacionalista.
- Castellani, Leonardo (1995). *Psicología humana*. Mendoza, Jauja.
- Castellani, Leonardo (2007), *San Agustín y nosotros*. Mendoza, Jauja.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1992). *Kafka. Por una literatura menor*. México, Era.
- Gombrich, Ernst (1992), “La ambivalencia de la tradición clásica. La psicología cultural de Aby Warburg”, en José E. Burucúa (comp.), *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Jousse, Marcel (1925). *Etude de psychologie linguistique: le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbes-moteurs*, París, Beauchesne.
- Jousse, Marcel (1975). *Le Parlant, la Parole et le Souffle*, París, Gallimard.
- Marechal, Leopoldo (1998), “Recuerdo y meditación de Berceo”, en *Obras completas*. Vol. V: Los cuentos y otros escritos, comp. de P. L. Barcia, Buenos Aires, Perfil Libros.
- Ong, Walter (2003). *Oralidad y escritura*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Palacio, Ernesto (1929), “Poemas solariegos de Leopoldo Lugones”, en *Criterio*, n. 50, Buenos Aires, febrero.
- Petrucchi, Armando (2002). *Prima lezione di paleografia*. Bari-Roma, Laterza.
- Randle, Sebastián (2003). *Leonardo Castellani*. Buenos Aires, Vórtice.
- Reyes, Alfonso (1962), *La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Virno, Paolo (2003). *Il verbo si fa carne*. Turín, Bollati Boringhieri.