

**Miriam Chiani (comp.), *Escrituras compuestas: letras/ciencia/artes*.
Buenos Aires, Katatay, 2014, 175 páginas.**

Como se sabe, luego de su comienzo fugaz y fulgurante con el formalismo ruso, la teoría literaria del siglo XX ha recibido siempre un objeto cuyos límites y cuya autonomía no son claros, ahistóricos y esenciales, y deben pensarse siempre de nuevo. En el siglo XXI, con los aportes de Canclini y de Ludmer, incluso la autonomía “relativa”, concebida por Bourdieu (y, desde otra perspectiva, por Bürger) como producto histórico de la Modernidad, ha sido puesta en cuestión. En este contexto, *Literaturas compuestas* vuelve a preguntarse por los límites de la literatura (y de la “literaturología”, diría Walter Mignolo), por su dominio específico y sus vínculos y relaciones con otras artes y otras disciplinas: la pintura, la música, la ciencia, la historia. Aunque en este terreno, que se ha vuelto tan cenagoso y precario, quizás sea mejor hablar de mezclas, contaminaciones, composiciones. Y es que, ¿sigue siendo posible, o recomendable, pensar una literatura ya constituida, definida y definible, que se apropiaría soberanamente de otras artes y discursos sin perder su identidad? ¿Se dejarán estos discursos, estas disciplinas vampirizar por la literatura sin tensionarla y deformarla?

Así cobra relevancia y su sentido específico el prefijo *trans*, que Miriam Chiani analiza en la introducción: lo *trans*, más allá del conjunto de referencias y reenvíos interartísticos, más que la evocación, tematización o imitación de elementos o estructuras de otros artes y medios, refiere “a los dispositivos que organizan una potente y prolongada asimilación y transformación estética y funcional de motivos y acciones ajenos con marcados efectos sobre la escritura” (11). Al mismo tiempo, y este es un mérito no menor del libro, tornar compleja la relación de la literatura con sus espacios contiguos lleva a las autoras a volver a poner en cuestión la relación entre crítica y teoría. Cada ensayo es, ciertamente, un ensayo crítico que estudia un corpus “literario” (y se hace difícil escribir aquí esta palabra sin comillas) determinado. Pero como el propio estatuto de su objeto de pronto se desfamiliariza, pierde sus nítidos contornos para entrar en un nuevo haz de relaciones, la pregunta por las propias bases teóricas que sustentan la lectura se torna imperiosa: ¿qué herramientas conceptuales permiten pensar (o, más precisamente: permiten crear) un objeto que ya no responde a las categorías con las que tradicionalmente se lo ha pensado? Junto con la literatura se transforman los modos de pensarla y de tratarla, y las autoras recurren no sólo a la teoría literaria o a la filosofía (Barthes, Derrida, Deleuze, Nancy) sino también a la física y la astronomía, la historia del arte, la música y sus teorías o conceptualizaciones.

Una de las categorías literarias tradicionales, sin embargo, parecería quedar en pie: la de autor. Los cuatro artículos críticos intentan aproximarse a cuatro autores determinados y al estudio de sus poéticas particulares. Pero desde el momento en que los componentes de estas poéticas no conforman una totalidad armónica y sintética, sino una multiplicidad divergente, conflictiva e irreductible, la figura del creador no desaparece sino que estalla y se complica. Al igual que con los otros conceptos mencionados (literatura, crítica y teoría), los cuatro trabajos no impugnan el de autor sino que lo tensionan y lo fuerzan a repensarse, poniendo en cuestión su identidad y sus límites. Los autores funcionan aquí como puntos particulares (por lo tanto, no totalizables) en los cuales los distintos registros –literarios, artísticos, científicos— entran en un contacto que es una *composición*, un *contagio* y que por su misma naturaleza singular no puede pensarse con la lógica de la imitación o del ejemplo. El mundo de la plástica atraviesa la escritura de Silvina Ocampo, que expuso sus pinturas aun antes de publicar sus cuentos y poemas y que, tiempo después, cuando ya es declaradamente “escritora”, conserva huellas, marcas pictóricas en su obra; o la de Juana Bignozzi, que encuentra, en la potencia de la imagen,

material inagotable para la poesía, y confiesa por eso que a una isla desierta se llevaría no un libro sino un cuadro. En Cohen, la música se constituye en el Otro del que parten las demandas para la escritura. Estas configuraciones (que son al mismo tiempo características de las obras y propuestas críticas de lectura) no pueden sino desdibujar la figura del autor moderno que, como Borges (quien a su vez lo retoma de De Quincey), sabe que será escritor aun antes de escribir.

Sin limitarse a lo temático, aunque sin excluirlo tampoco (¿por qué habría de hacerlo?), Maranguello traza un recorrido por la obra de Silvina Ocampo, buscando estos contactos, estas “mutaciones” y “pliegues en abismo” entre la literatura y la pintura. Procedimientos compartidos o apropiados como el borramiento o la veladura, representaciones efrásticas de la representación visual, se relevan y se transponen en la propuesta irreverente y antirrealista de Silvina Ocampo (antirrealista, es decir, deudora del intento imposible y necesario de tocar lo real), que mediante estos recursos pone en crisis al mismo tiempo la representación, escrita o pintada, y la subjetividad de los personajes. Al realizar la cartografía de estos encuentros y tensiones entre imagen y palabra en la obra de Ocampo, cartografía que no solo considera los cuentos y poemas sino también varias entrevistas, Maranguello logra encontrar ciertas reflexiones meta-artísticas de la autora, fragmentarias, veladas, pero que habían sido buscadas sin éxito por la crítica atenta exclusivamente a las referencias literarias.

Los artículos siguientes, escritos por Rasic y Straccali, son más ambiciosos o, mejor dicho, pretenden alcances más amplios: partiendo del estudio de Arturo Carrera y Juana Bigozzi respectivamente (no por casualidad dos poetas), intentan deslizarse del caso particular para pensar una lectura poética general desligada de las nociones solidarias de linealidad y origen. Rasic desborda lo literario para desplazarse, no ya a la pintura u otro arte (aunque las referencias a lo visual y pictórico no están ausentes), sino más bien a la ciencia, a la astronomía y a la física. Y lo hace buscando un modelo interpretativo adecuado a su objeto de estudio, la poesía de Arturo Carrera (más concretamente su libro *Momento de simetría*), por lo cual lo que aquí estará en juego es un determinado tipo de relación entre la obra y su crítica. Si el acercamiento por así decir “cosmológico” a la obra del autor está plenamente justificado por las referencias astronómicas o estelares explícitas o implícitas en su poesía, Rasic propone una alternativa a la corriente crítica que la ha pensado en términos de “estallido poético”, de *bigbang*, es decir, en términos más o menos definitivos de origen, linealidad o etapas: el paradigma cosmológico de los *estados estables*, que permite leer la obra (y el archivo) de Carrera como materia en estado de formación constante, carente de unidad primera o última, carente de origen o destino definitivos y por lo tanto irreductible a una categoría (concretamente, la denominación “neobarroco”) que poseería la verdad de la obra. Recuperando el proyecto, revolucionario y necesariamente inconcluso, de Aby Warburg para una Historia del Arte (así como su disposición, fragmentaria y discontinua), Straccali se propone su traducción, transposición al terreno de la poesía: ¿cómo construir una historia de la poesía que escape a la linealidad, el progreso y la totalidad de sentido, que las subvierta para proponer recorridos discontinuos e intersticiales, más fieles a los meandros de la memoria que a la causalidad positivista? ¿Cómo retomar las concepciones warburgianas de “supervivencia”, de “pathosformel”, de “intervalo”, pensadas por el alemán en el terreno de las imágenes, para acercarse a una poética particular? En este cruce se evidencia la doble apuesta de la autora, que al mismo tiempo esboza una teoría poética en imágenes y elige como objeto de estudio el libro de poemas *Las poetas visitan a Andrea del Sarto*, en el cual Juana Bigozzi trabaja explícitamente con los cruces, tensiones e identidades posibles entre lírica y pintura, rechazando la éfrasis pasiva para construir un “autorretrato poético compartido” o recuperar poéticamente los momentos pre-pictóricos. Como contrapartida de esta ambición legítima, habría que preguntarse por los riesgos de totalizar una lectura discontinua, anacrónica y sin origen. Es decir: ¿la teoría de los estados estables, o las supervivencias warburgianas, arrojan una lectura igualmente productiva en cualquier poética? ¿O sigue habiendo obras que, sin caer en las ilusiones de un falso evolucionismo, o de un proyecto originario impoluto e inmodificable a lo largo del tiempo, permiten reconocer cierta continuidad o unidad?

Finalmente, en el artículo “Melodías narrativas”, Chiani recorre las relaciones, las comunicaciones entre música y literatura que la producción crítica tardía de Marcelo Cohen proyecta como una sombra sobre sus primeras obras, en general poco estudiadas. De este modo,

en el contacto con la música –presente tanto en la ficción como en las reflexiones teórico-críticas del autor (y presente de distintos modos: ya sea tematizado explícitamente o funcionando como modelizador en el sentido de Lotman, o bien desarrollando implicancias antropológicas y políticas)–, el trabajo encuentra un dispositivo que ilumina zonas de su poética usualmente desatendidas por lecturas que privilegian un acercamiento visual o espacial. Como en los ensayos anteriores, la pregunta por el objeto conlleva la pregunta por la aproximación crítica, por la mirada (en este caso podríamos decir: la escucha) siempre parcial y productiva que se dirige a la obra. Desde este punto de vista, Chiani volverá a los primeros libros de Cohen (*Lo que queda*, *Los pájaros también se comen* y *El instrumento más caro de la tierra*) para rastrear allí gestos, procedimientos y tópicos vinculados a la música y seguir a la vez las reapariciones de esas primeras ocurrencias musicales en los textos posteriores, de ahí el empleo en el ensayo de categorías como *ritornello* o *vaivén*: desde el recurso a las canciones para escandir la prosa y perturbar la linealidad de la lectura, hasta la ambivalencia de la música, a la vez ideal de belleza o imagen de la falta y dispositivo de captura de la globalización; desde una equivalencia funcional donde la música es el sostén de la escritura hasta el despliegue de una identificación imaginaria donde la primera es el doble de la segunda, el Otro de la literatura.

Además de ser agudos análisis críticos, estos cuatro ensayos nos convocan a replantear de modo novedoso nuestras ideas respecto del dominio y de las fronteras de la literatura. No ya (o no solo ya) en cuanto a su relación con la vida del autor, o con las condiciones histórico sociales de su producción, sino en cuanto a sus vínculos productivos, agónicos o intempestivos con otras artes y disciplinas. Y esto –tal como Chiani intenta conceptualizar en el prólogo a través de expresiones como escrituras (y no ya literaturas) *compuestas*, *trans*– alejándose de las nociones o las bibliotecas comúnmente asociadas a los estudios comparados.

Bruno Crisorio