

NUEVA MÍMESIS, IMÁGENES Y OTREDADES EN *INTEMPERIE*, DE ROGER PLA

New Mimesis, Images and Otherness in *Intemperie*, of Roger Pla

Jorge A. BRACAMONTE

U. Nacional de Córdoba-Conicet

jabracam@gmail.com

Resumen

Escrita entre 1966 y 1969 y publicada en 1973 por *Emecé* en Argentina y *Círculo de lectores* en España, *Intemperie* es una de las más importantes narraciones de Roger Pla (1912-1982) y una de las más notables novelas argentinas de la década de 1970-1980. Además, fue finalista en el prestigioso Premio Seix Barral, edición de 1969, en la época del esplendor del *Boom* y del *Postboom*. Poco conocida por la crítica académica, *Intemperie* fue también un éxito de lectores al momento de la edición, notable aspecto porque es, al mismo tiempo, un texto complejo y experimental que deconstruye tiempo y espacio para construir nuevas ideas, imágenes y perspectivas acerca de una posible realidad total. Este ensayo examina diferentes aspectos clave en relación a características experimentales y tópicos de *Intemperie*, incluyendo la influencia de las artes visuales en la estética de la novela, el tema de la Otredad y el posible valor de aquella obra literaria en el desarrollo del sistema literario argentino.

Palabras clave: Nueva mimesis, imágenes, otredades, sistema literario argentino, Roger Pla.

Abstract

Written between 1966 and 1969 and published in 1973 by *Emecé* in Argentina and *Círculo de lectores* in Spain, *Intemperie* is one of the most important narrations of Roger Pla (1912-1982) and it's one of the most outstanding Argentine novels of the decade of 1970-1980. Besides, it was finalist in the prestigious *Seix Barral Prize*, 1969 edition, in the age of *Boom* and *Postboom* splendor. Little known by academic criticism, *Intemperie* was also a readers success at publishing time, a notable aspect because it is, at the same time, a complex experimental text that deconstructs time and space to build new ideas, images and perspectives about a possible total reality. This essay examines different key aspects in relation to experimental and topical characteristics of *Intemperie*, including the influence of visual arts in the novel's aesthetic, the theme of Otherness and the possible value of that literary work in the development of Argentine Literary System.

Keywords: New Mimesis, Images, Otherness, Argentine Literary System, Roger Pla.

La poética experimental de Roger Pla –confirmada programáticamente en *Proposiciones (Novela nueva y narrativa argentina)* (1969)– es producto, avanzada la década de 1960, de tres aspectos confluyentes: a) El de un deliberado trabajo y manejo de los materiales, idea que ha llegado al arte desde la ciencia, en contra de la idea de un proceso organizado inconscientemente [Adorno 1983: 57]; Pla manifiesta esto –consciente de paradigmas cognoscitivos transformados a principios del siglo XX– al menos desde sus textos publicados en la década del cuarenta; b) El de sus reflexiones estéticas y culturales sobre las artes, en especial las literarias y plásticas, articuladas desde su ensayística por la constante indagación sobre las mutaciones de lo mimético tras las rupturas vanguardistas –en pintura por caso se detiene en el Impresionismo, Surrealismo y Posexpressionismos; y dentro de éstos el Objetivismo y Realismo Mágico–; c) El de la realización ficcional en sí –en diálogo con lo anterior– a lo largo de su trayectoria, centrada en el caso de Pla en la novelística. En este sentido, si bien podemos acordar que su *Intemperie* (1973) resulta una “novela total”, en aquellos marcos de Nuevas Narrativas argentina y latinoamericanas es mejor considerarla una “Novela Total experimental”¹.

Ya desde su debate con Roberto Arlt sobre la novela en 1941, pasando por ensayos como “El problema actual de la novela” (1946) hasta llegar a *Proposiciones*, Pla defiende la novela experimental, con sus inevitables bagajes y linajes culturales extranjeros, pero a la vez arraigada a las realidades culturales propias. En *Proposiciones* traza la genealogía de dicha novelística, externa e interna a la dinámica de la literatura argentina, y allí ubica su propia obra. En nuestro trabajo de 2011 centrado en *Antonio Berni*, de Pla –citado en “Bibliografía”–, indagamos cómo su concepción de experimentación se alimenta tanto de lo heredado literariamente como de lo analizado en las artes visuales, en su labor de crítico de pintura, y cómo en este sentido lo artístico según Pla busca redescubrir lo real “desrealizándolo” (desnaturalizándolo), en la estela de las enseñanzas vanguardistas [Pla 1969: 33]. Allí subrayamos que reubicar el programa y obra experimental de Pla nos permite pensar una línea iniciada en los 40 que conjuga experimentación y realismos y que coexiste luego, con matices, con las diversas líneas de neovanguardias narrativas antirrealistas que surgen en Argentina y América Latina, sobre todo entre la década de 1960 y avanzados los 70 (apreciable en Argentina en escritores como Alberto Vanasco, Héctor Libertella, Osvaldo Lamborghini, Néstor Sánchez, Luis Gusmán, Juan José Saer, Ricardo Piglia, César Aira, entre otros).

¹ Retomando aquello que, tempranamente, señala Pla respecto a su aspiración de escribir una “novela total” que figure una “realidad total”, Analía Capdevila marca que lo logra finalmente en *Intemperie*. Pero, agregamos, ésta es antes bien una “Novela total experimental”, que inclusive buscaría así ir más allá del “realismo totalizante” –ideal de la “Novela total” del *Boom*, según la caracteriza Mario Vargas Llosa por esos años–.

Una obra experimental no busca cerrarse en sí misma, sino que, todo lo contrario, pretende mostrarse como un proceso, como una experiencia. Mostrar, precisamente, que lo que puede llamarse unidad de sentido de cualquier producto humano no es algo estático, sino procesual. Y que a partir de su técnica y de las maneras en que la misma obra, desde su configuración y procedimientos, reflexiona sobre su propio proceso de producción, se puede entender que las obras de arte no son ser, sino devenir [Adorno 1983: 232]. En la dialéctica entre formas de la obra y sus aperturas emerge de esta manera, por un lado, la metanarratividad, en cuanto reflexión que el texto hace sobre sí mismo y su propia naturaleza, de texto a texto, o como intervención de la voz autorial que medita sobre lo que está contando y que incluso llega a exhortar al lector que comparta sus reflexiones y, por otra parte, sin dudas, se suscita idealmente una recepción extremadamente activa de los lectores al evidenciar la obra un trabajo sobresaliente o inclusive extremo con la forma como amplísimo campo de posibilidades abiertas a una recepción creativa [Eco 1985: 194; 2012: 224].

Lo antes señalado de manera sucinta conforma en su conjunto contornos necesarios para revisar *Intemperie*, esta novela neovanguardista editada en 1973, pero compuesta y escrita entre enero de 1966 y noviembre de 1969².

Hacia una novomímesis

De entrada, la estructura artística invita a ponderar la nueva mímesis—la representación discursiva de la realidad— que sostiene la novela. Al inicio el escritor-narrador textual señala la necesaria convencionalidad del artefacto que el lector tiene ante sus ojos. Dice: “Los días de la semana no están aquí utilizados en su sentido cronológico. Cumplen solamente la función de numerar del uno al siete las partes del libro” [Pla 2009: 54; 1973: 9]. Son siete días, que configuran espacios textuales, y aparentan una cronología, que la novela deconstruye de entrada. Y no sólo se deconstruye la cronología, sino más bien la cronotopía: los tiempo-espacios que luego aparecen en la novela, se desarman, se desarticulan, y se rearticulan durante el proceso del texto. Los siete días son capítulos, de lunes a domingo, divididos a la vez en 3 subcapítulos numerados —menos el último día, con 2—; subcapítulos divididos por su parte en múltiples y diversos apartados. Los días de esta apariencia cronotópica exponen en última instancia la artificiosidad de toda construcción cronotópica; artificiosidad no obstante indispensable para relatar. De hecho, los diferentes días estructuradores de la novela constituyen “imágenes condensadoras” —la expresión nos pertenece—, que

²Al ser publicada en 1973, lo llamativo es que la novela fue un éxito de ventas a pesar de su carácter experimental (unos 24.495 ejemplares vendidos entre Argentina y Europa). Asimismo, tuvo muy elogiosas reseñas y obtuvo el Segundo Premio Municipal ese año. Hay que considerar, para calibrar su valor, que había sido finalista del prestigioso Premio Seix Barral en 1969 y aspirante al Premio Monte Ávila, en Venezuela, relevantes en los contextos de la Nueva Narrativa Latinoamericana del periodo.

abren hilos que tejen la supuesta realidad última a configurar, en los más diversos planos y aspectos. De esta manera, para comenzar, *Intemperie* da a entender la figurabilidad de lo real; manifiesta que el relato y la escritura trabajan la figurabilidad de lo real³.

Por otra parte, se ha señalado: “novela mural [...]. En *Intemperie* todo es múltiple y diverso [...] por proximidad o por yuxtaposición [...] gigante collage [...] en apariencia una estructura clásica, dividida en siete partes que corresponden a los días de la semana” [Capdevila: 42]. Lo múltiple y diverso, construyendo nuevos sentidos porque combinan de manera novedosa los anteriores sentidos de cada fragmento próximo y yuxtapuesto –rasgo definitorio del montaje o *collage*–, hace a lo novomimético manifiesto de esa heterogeneidad de realidades que aspira a integrar esta novela. Éste es un segundo aspecto de la nueva mímesis –o novomímesis, como aquí también decimos– de *Intemperie*, correlato de lo argumental, tercer aspecto de su peculiar trabajo con lo representacional y que, de modo simultáneo, justifica su reelaboración combinada con el *collage*.

Marco del *collage* o montaje⁴

Porque en este texto lo collagístico no se superpone con lo mimético, sino que, antes bien, surge producto de lo discursivo-representacional tensado al extremo. Hay una imbricación, resultado del afán de combinar y buscar variantes artísticas a lo largo de su obra por parte de Pla, entre lo mimético y experimental, en la exploración constante de posibilidades de aquello que denominamos –a propósito de la estética del escritor desplegada ya en novelas como *Los robinsones* (1946) y *Las brújulas muertas* (1960)– “realismo dialógico y experimental”. Lo experimental en Pla es una exasperación de lo dialógico, a la vez que desde aquí retoma las tradiciones de las vanguardias y postvanguardias, en particular del postexpresionismo y sus búsquedas de redescubrir lo real detrás de lo real aparente, “desrealizando”. Veamos cómo en *Intemperie* los hilos argumentales al mismo tiempo que se sirven de esta novomímesis, necesitan del *collage*.

³El trabajo de redescubrir lo real “desrealizando”, deconstruyendo desde/con el lenguaje, es, a la vez, un trabajo de *formatividad* de lo real, que Georges Didi-Huberman encuentra análogo a lo que Freud teorizaba, en referencia al sueño, como un *trabajo de figurabilidad* de lo real [Didi-Huberman 2006: 148]. Dialogamos con Didi-Huberman tanto en relación a esta idea como con su concepción de los vínculos imágenes/arte/lo real.

⁴A diferencia de la obra orgánica, en la obra inorgánica o vanguardista “[l]a armonía de las partes ya no constituye el todo de la obra que consiste, ahora, en la conexión contradictoria de partes heterogéneas”, logradas por el montaje o collage [Bürger 1997: 149].

El argumento se sostiene, en primer lugar, en el deseo de Diego Brull, profesor universitario y escritor de carácter vanguardista, de cambiar radicalmente su vida del presente, aburguesada y desencantada. Dispuesto a romper con su mujer, Raquel, y su vida de hogar, el azar lo lleva a sentirse atraído, imantado por una muchacha de pulóver rojo que camina por la calle Boedo, a quien sigue. Finalmente, en ómnibus y tras entrar en conversación, la acompaña adonde ella vive, la villa miseria Villa Luna, en el Bajo de Flores. Amelia le descubre un nuevo mundo, el “mundoamelia”, absolutamente distinto del que conoce, un mundo verdaderamente diferente, diverso, un mundo otro. En Diego entonces convergen dos mundos, que son al menos dos tiempos⁵. La linealidad de la trama que tiene como eje su historia va incorporando otras tantas historias, que involucran a algunos de los personajes que surgen en aquella trama. El lector, por lo tanto, necesita recomponer los desarrollos parciales de cada historia porque cada una de ellas presenta una realidad distinta con sus propios tiempos, espacios y lenguajes. Así apreciamos en el devenir textual una variedad de géneros, registros, niveles de lengua, formas y giros lingüísticos, estilos diferentes. La complejidad dialógica novelesca asimila dicha diversidad de enunciados, que abarcan desde lo letrado culto a letras de tango, crónicas periodísticas, disertación filosófica, canción popular⁶. Esta flexible estructura compositiva y de lenguaje permite que la novela pueda adoptar, de modo fluido, tanto el registro de la crónica –no sólo contemporánea sino también la otra crónica, la que se remonta a los tiempos de la conquista– o de la etnografía –cuando se describe el entierro del angelito– [Capdevila:42-3].

⁵ Los dos mundos y dos tiempos que convergen en Diego son: el pasado familiar con su mujer e hijos, su amante y escritora exitosa Claudia y su trabajo de profesor universitario; y su presente con Amelia y la vida de marginal que supuestamente quiere elegir para vivir. Y al menos dos espacios: la ciudad conocida y la que descubre en Villa Luna. Pero a la vez, durante la novela, otros espacios diversos adquieren relieve, como Río de Janeiro al principio, La Rioja a mitad de la trama, Roma ocasionalmente, la frontera del Noreste argentino y Guatemala. Cada personaje que aparece en la novela pertenece a uno u otro mundo, y a partir de esto también se suceden los pasajes –pasajes de ida y vuelta– entre esos mundos. Al primero pertenecen Claudia; Raquel y sus hijos; Pablo Lang, amigo y colega de Diego; el marido de Claudia, Martín Leiva, quien sufre una discapacidad física; Clarisa, su masajista y amante; y también Guillermina Posse y Videla Hornos, entre otros. Al mundo de Villa Luna y todo lo cultural ligado a él pertenecen, además de Amelia, Venancio Acuña el pistolero; Ursus el linyera; Funes, dueño del hotelito cercano a Villa Luna y amigo de Venancio; Sánchez y Orellana, dos camioneros del Sindicato; Chumbita El lindo, padre de Amelia; Don Cosme, el dueño del bar de la Avenida; el viejo Godoy; el Toro, su padre y personaje del siglo XIX; Doña Clara, la curandera que hace payé; y los guerrilleros Isidro, el toba Peña, el Alemán, Floreal Gómez y Juan Yáñez, el paraguayo. Y entre ambos mundos, y entre dos tiempos-espacios extremos que coexisten en la trama, está Ulrico, basado en el personaje histórico y cronista de la primera fundación de Buenos Aires Ulrico Schmidl. Aquí dialogamos, con variantes, con la síntesis argumental de la novela realizada por Analía Capdevila (en Pla 2009). En otros aspectos, a diferencia de este último aporte crítico, nuestro énfasis es leer *Intemperie* como abiertamente experimental, incluido su diálogo con las artes visuales.

⁶ Este plurilingüismo acerca *Intemperie* a la novelística de Manuel Puig de la etapa. Pero se diferencia en la medida que en la obra de Pla resulta más visible el afán experimental.

La mimesis se transforma por el trabajo poético-técnico de un constante montaje y superposición de aspectos y planos de lo que se cuenta, contactados centralmente desde la intervención discursiva de cada personaje. Dicha exasperación dialógica deviene entonces experimentación de planos discursivos, genéricos, y de desarrollo, a partir de esto, de las fábulas y trama del texto. De aquí esa intensa interdiscursividad múltiple y de aspiración simultánea que lo configura, y que hace que, de manera frecuente en ciertos tramos del relato, dos diálogos distintos coexistan; diálogos que a su vez y de modo constante remiten por lo menos a dos tiempo-espacios diferentes (la idea de universos relativos y sincrónicos adquiere así una densidad singular en la novela). Esta configuración rompe decididamente con la linealidad mimética convencional, deviene novomimesis, y desde aquí ya se conforma simultáneamente como abierta y constante experimentación. Si pensamos en uno de los cronotopos clave de la narración, la villa miseria, y consideramos este tratamiento, notamos su crucial innovación comparada con otra novela que, a nivel temático, le sirve ya de tradición en el sistema literario argentino: la realista *Villa Miseria también es América* (1957), de Bernardo Verbitsky (que Pla conoce y a la cual, con sus distancias estéticas, aprecia). También el programa artístico de Pla se define –valorándolos y distanciándose– tanto en relación a los “realismos críticos” y “comprometidos” más inmediatos (aquí se destaca el antecedente temático de Verbitsky, entre otros) como, yendo más allá, respecto a la tradición “boedista”. En este sentido, que Diego vea por primera vez a Amelia en la calle Boedo es, desde luego, un guiño al lector connotado literaria y culturalmente. Por otra parte, en relación a los tiempoespacios de las villas miserias, en 1974 aparece *El trino del diablo* de Daniel Moyano. Aquí la referencialidad realista es transformada por un tratamiento alegórico, en otra línea de mutación de lo mimético diferenciada y casi simultánea a *Intemperie*.

Y así aquella experimentación nos instala ante un texto en proceso. Asistimos, a la vez que leemos las múltiples y heterogéneas historias ramificadas desde la fábula principal, a la novela haciéndose –como preconizaba el ideal novelístico de Macedonio Fernández en *Museo de la Novela de la Eterna*–. Al combinarse –con esta modalidad innovadora– novomimesis y *collage*, tomamos consciencia de la instancia metanarrativa –deliberadamente metanarrativa, por consiguiente programática– que organiza el texto. Ahora bien, trabajando al extremo en la tradición vanguardista del montaje, en *Intemperie* Roger Pla no sólo explora múltiples posibilidades de lenguajes, sino que asimismo hace dialogar, contacta, a niveles expresivos –pero guardando coherencia con el nivel diegético–, aquello relacionado con el trabajo con las imágenes, con lo imaginario sostenido no sólo por diferentes niveles de lenguajes sino, peculiarmente, por el uso de las artes visuales. Los géneros discursivos, literarios y los diversos y heterogéneos registros de lenguajes, sostienen tanto lo novomimético como potencian lo collagístico. Y esta combinación le otorga intensidad y notable

condensación a la trama, aquí sobre todo amalgamada entre lenguajes e imágenes. Esto configura: “Una trama de líneas que se cruzan y no es imposible mostrar los dibujos de esas tramas recortándose como un arabesco complicado (...) o como un rompecabezas hecho de infinitos y sucesivos *collages* penetrados a veces los unos en los otros, o acaso yuxtapuestos”, como leemos en la novela, donde es patente una consciencia metanarrativa del texto en progreso, y una consciencia metanarrativa de los enlaces lenguajes/imágenes que hacen a esta estética –“arabescos”, “rompecabezas”– [Pla 2009: 225; Pla 1973: 200].

Por su configuración, esta narración –este tipo de narración– resulta ideal para explorar, por su estructuración artística y expresividad de lenguajes, los más diversos aspectos de la Otredad, desde lo íntimo a lo sociopolítico y antropológico-cultural, tal la diversidad de aspectos que, desde lo singular, indaga *Intemperie*. Y esto porque los otros psicológicos y etnológicos, político-sociales y cultural-ideológicos, de manera constante, se manifiestan desde esa diversidad de lenguajes.

Marco de las imágenes y lo imaginario desde *Intemperie*

Esto permite los pasajes entre diferentes realidades, entre diversos planos; en particular los planos de la realidad y la fantasía, lo imaginario, temática aquí clave. Las imágenes resultan decisivas. Leemos, cuando Diego ingresa a Villa Luna acompañando a Amelia:

Avanzó hacia el norte, donde el declive del terreno soportaba la parte más siniestra, las villas miserias conocidas por la televisión y por el paisaje fugaz vislumbrados por las ventanillas de los micros y los ómnibus. Bordeó casuchas enquistadas en la tierra como costras o cuevas, techos con chapas de cinc inclinadas, muros de cartón prensado con grandes costras de alquitrán despegándose aquí y allá, latas planchadas y pintadas, paredes hechas con cajones, embalajes ligados quién sabe de dónde, inscripciones truncas en las tablas, made in, please, fra, el laberinto de las calles de tierra serpeando entre las manchas de negro, amarillo, rojo, recorridas por ráfagas de pilletes descalzos, uno rubio, cabeza rubia entre cabezas morenas de pelo lacio o áspero sobre las orejas, gritando. Juancitos Lagunas esperando los pinceles de Berni sin saberlo, Berni anda por ahí recogiendo alambres torcidos, recortes de hojalataafiligranados como puntillas plateadas, mujeres chillando, cantando, aparatos de radio, martillazos, misteriosos cuartos cerrados y silenciosos, palpitando allí siniestras historias de brigadas policiales en la noche, razzias de agentes con cascos de aceros y metralletas en la mano, el joven asesino pistolero de quince años cae bajo la ráfaga de ametralladora,

el pequeño revólver calibre 22 en una mano llamando a mamá, todo ahora cándido y como perplejo bajo el sol del domingo [Pla 2009: 82; Pla 1973: 40].

Lo pictórico remite a la saga de murales *collages* de Juanito Laguna, de Antonio Berni (1905-1981), que explora, temáticamente y como un relato de la épica marginal, el mundo de las villas miserias; murales *collages* que no solamente abordan cuestiones diversas vinculadas a dicho mundo, sino que además están contruidos en base a materiales rústicos y desechos, originados en la industria y comercio populares y masivos. Todo lo cual está condensado en la cita antes transcrita, donde no sólo se alude a los cuadros murales de Berni, sino también a su manera de producir, con un sentido posicionado política y culturalmente, sus murales sobre los mundos que giran en torno a Juanito Laguna —así como en *Intemperie* se configuran los mundos que giran en torno a Diego y Amelia—. Entonces lo aludido a la pintura de Berni, a los mundos de sus imágenes, funciona como una metáfora de la manera misma en que se produce esta novela, que igualmente manifiesta su trama y estructura y los modos en que se va produciendo. Por otra parte, aquellas imágenes refuerzan los aspectos verbales, en particular el uso de potentes, matizadas y creativas expresiones y léxico que posibilita la conformación novelística de los mundos marginales, del mundo de las villas miserias y de los mundos populares, ya sean urbanos, suburbanos, marginales o del interior del país. La adjetivación de lo colorido apreciable en la cita anterior, correlativa de lo colorido del mundo de las villas miserias con que se configura en los *collages* bernianos, lejos está de buscar un efecto exótico sino que, todo lo contrario, tiende a manifestar visualmente aquel mundo —el de las villas miserias— desde sus propios elementos, desde los más diversos y abigarrados materiales que sirven a la urbanización armada desde la marginalidad. En este sentido, esta plasticidad retomada y reelaborada por la novela le posibilita configurar al lector ese mundo otro —un mundo de “barroco horizontal” como dice el narrador—, opuesto al burgués —tópico ideológico-cultural epocal de los 60 y 70 que *Intemperie* tensa al máximo—.

Entre lo Mismo y lo Otro: pasajes de imágenes y palabras

Así las imágenes referidas de Berni, entre otras, sostienen, como lo discursivo, la configuración y figurabilidad de lo marginal; no sólo las villas miserias sino también el mundo de los linyeras, explorado aquí con beckettiana complejidad. Esto es coherente a nivel diegético, ya que la mención de Berni —y también de Leónidas Gambartes (1909-1963) y otros pintores argentinos innovadores consolidados entre los 40 y 70— aparece asociada al conocimiento y afición pictórica de Diego, que inclusive ha tratado personalmente a algunos de aquellos pintores y conserva, por regalo, alguno de sus cuadros (carácter común del protagonista con el Pla real), entre otros detalles en este aspecto. Las imágenes bernianas, gambartianas, o de Pablo Picasso, entre

varias referencias pictóricas incorporadas como códigos a los diferentes niveles del texto, posibilita a la vez pensar de manera crítica el sistema social que produce aquella marginalidad, otro correlato de *Intemperie*. Y, como también aparece intensamente en la novela, esto deviene nuevas miradas al mundo socio-político-cultural a partir de esos otros mundos –los de las villas miserias, pero asimismo los territorios del interior del país de tonalidad más “latinoamericana”, tal como éstos aparecen, por ejemplo, en las pinturas de Leónidas Gambartes–, configurados de esta manera con la ayuda de los imaginarios aportados por aquellos pintores.

Las otredades adquieren tal intenso valor, desde un trabajo estético-material como el mencionado, que en *Intemperie* asistimos a una mirada positiva de todo lo que implica posibilidad de ruptura y cambio radicalizado con el mundo conformista y burgués desde esas otredades: lo antisistema que son de por sí los pobres y linyeras, las rebeldías juveniles y contraculturales, la resistencia peronista que aparece ligada –sin caer en representaciones estereotipadas– a lo villero y sindical y regional en la novela, los diversos sujetos que creen y luchan en la salida revolucionaria en la Argentina y América Latina del periodo –la novela es, en este sentido, síntoma de las tensiones socio-culturales del país y del continente entre 1966 y 1969–. El Peronismo –en tanto Otro interno relevante, para Pla, en la propia cultura– deviene aquí enteramente positivo, en abierto contraste con su configuración negativa en *Las brújulas muertas* [cfr. Goldar 1971].

Imágenes como las bernianas en *Intemperie*, resultan anamorfismos de los otros niveles de lenguaje. Si cualquier imagen constituye un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman positiva y productivamente anacronismos –en el sentido de Didi-Huberman–, con más razón este carácter de la imagen se agudiza si se trata de pinturas vanguardistas o experimentales. Si las imágenes son objetos heterogéneos, complejos, sobredeterminados; si de por sí implican perspectivas diversas y coexistentes dentro de un mismo marco, que por consiguiente desde aquéllas conllevan diferentes tiempos y espacios convergentes en la imagen que tenemos ante nuestra mirada [Didi-Huberman 2006 y 2008], esto es todavía más agudo en imágenes pictóricas como las referenciadas en el montaje lingüístico-visual que muta lo mimético de este relato. Si la novela deviene una sucesión de múltiples planos de lo real e imaginario coexistentes y conectados mediante impensados y creíbles pasajes, lo pictórico indicado contribuye a dicho efecto perlocutivo del texto que en esto también apela intensamente al lector. ¿Por qué el uso de lo visual-imaginario berniano? ¿Por qué la serie de “payés” (hechiceras) gambartianas es, igualmente, incorporada con versatilidad a su *collage* de referencias artístico-culturales? Porque así las otredades de las villas miserias, pobres, marginales y luchadores obreros, porque así las otredades de lo regional indígena y las mujeres vuelto arte, manifiestan

la indagación de la alteridad –por momentos con alcances antropológicos– que la novela presenta rompiendo con los anteriores realismos sociales, experimentando desde lo artístico, manifestando con extraordinaria materialidad aquellos mundos. Las palabras, convergentes con aquello que traen y generan las imágenes, consiguen la mencionada materialidad que contribuye a la singular consistencia estética de *Intemperie*.

Bibliografía

- A.A.V.V. 1981. *Más allá del Boom: Literatura y mercado*. México: Marcha Editores.
- ADORNO, THEODOR W. 1984. *Teoría estética*. Ed. de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann. Trad. Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Buenos Aires: Hyspamerica.
- AUERBACH, ERIC. 1950. *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, MIJAIL. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Taurus.
- . 2002. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Selec., trad., comentarios y pról. de Tatiana Bubnova. Madrid: Taurus.
- BAREI, SILVIA; LEUNDA, ANA INÉS. 2008. *Pensar la cultura III: Retóricas de la alteridad*. Córdoba: Colección Cuestiones Retóricas.
- BARTHES, ROLAND. 1992. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI.
- BOVIN, MAURICIO; ROSATO, ANA; ARRIBAS, VICTORIA. 2010. *Constructores de otredad: Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Buenos Aires: Antropofagia.
- BRACAMONTE, JORGE. 2009. "Novelas que comienzan: La narrativa experimental en Argentina a partir de Macedonio Fernández y Roger Plá". *Actas II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-Centro de Estudios de Literatura Argentina. Digitalizado en línea: <www.celarg.org>.
- . 2010. "Alrededor 'Del diario de Ricardo' en *Los robinsones* de Roger Plá, o formas de revisar lo mimético". *Actas del II Coloquio Internacional Escrituras del yo*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-Centro de Estudios de Literatura Argentina. Digitalizado en línea: <www.celarg.org>.
- . 2011. "Más allá de lo representacional: Conjeturas sobre la narrativa experimental en Argentina a partir de Roger Plá". *XV Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. 167-77.
- BÜRGER, PETER. 1997. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Pról. Helio Piñón. Barcelona: Península.
- CAPDEVILA, ANALÍA. 2009. "Roger Pla, la novela total". Roger Plá. *Intemperie*. Rosario: Editorial Municipal. 13-49.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2006. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- . 2008. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. y nota preliminar de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- EAGLETON, TERRY. 1997. *Ideología: Una introducción*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós.
- ECO, UMBERTO. 1985. *Obra abierta*. Trad. Rosé Berdagué. Barcelona: Planeta-Agostini.
- . 2012. *Sobre literatura*. Trad. Helena Lozano Miralles. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA, FERNANDO. 2009. *Los ojos: Vida y pasión de Antonio Berni*. Buenos Aires: Booket.
- GOLDAR, ERNESTO. 1971. *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland.
- JAUSS, HANS ROBERT. 2003. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.

- LLARENA, ALICIA. 1997. *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: Una cuestión de verosimilitud*. Gaithersburgh: Hispamérica.
- LIBERTELLA, HÉCTOR. 1975. *Nueva escritura latinoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- PLÁ, ROGER. 1945. *Antonio Berni*. Buenos Aires: Losada.
- . 1954. "Lo indígena y la tierra en la pintura de Gambartes". *Gambartes*. Buenos Aires: Bonino.
- . 1966 [1946]. *Los robinsones*. Buenos Aires: CEAL.
- . 1969. *Proposiciones. (Novela nueva y narrativa argentina)*. Rosario: Biblioteca.
- . 1973. *Intemperie*. Buenos Aires: Emecé.
- . 1982, 1960. *Las brújulas muertas*. Pról. Osvaldo Svanascini. Buenos Aires: CEAL.
- . 2009. *Intemperie*. Rosario: Editorial Municipal.
- SARTRE, JEAN PAUL. 1982 [1940]. *Lo imaginario*. Trad. Manuel Lamana. Buenos Aires: Losada.
- VARGAS LLOSA, MARIO. 1971. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- VERBITSKY, BERNARDO. 2003 [1957]. *Villa miseria también es América*. Buenos Aires: Sudamericana.
- WILLIAMS, RAYMOND. 2009. *Marxismo y literatura*. Trad. Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta.