

***Intemperie* de Roger Plá: entre mimesis y collage, entre las palabras y las artes visuales**

Jorge Bracamonte
Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

Resumen

En *Intemperie* (1973) de Roger Plá, el mundo de *Las brújulas muertas* (1960) se transforma y, a la vez, se exaspera el carácter experimental ya insinuado en esta obra. En *Intemperie* se experimenta, en este sentido, con la superposición entre lo mimético y el collage, en una estructura compositiva donde las artes visuales, en particular la pintura, complementan decisivamente, sin reemplazar, la búsqueda constante del lenguaje. Lo realmente interesante además, desde nuestra perspectiva, es que podría trazarse un diálogo entre aquello que a Plá llama la atención en el desarrollo de las artes visuales, en particular en la pintura de Antonio Berni, y como Plá trata la re/presentación compleja de lo real en literatura, tal como lo hemos señalado en anteriores trabajos. Si en *Las brújulas muertas* el tratamiento de los personajes remite en este aspecto a la galería de retratos y autorretratos de Berni, en *Intemperie* el tratamiento de lo real –incluido lo social y político– dialoga con técnicas del collage, llevadas a nuevos límites por el pintor rosarino por esos años. Correlato imaginativo de temáticas centrales de la novela –las fronteras, los otros–, hace a su estética paradójica y al replanteo de funciones literario-sociales que sugiere este texto.

Es apropiado decir que *Intemperie* (1973) es una “novela total”. Pero, para distinguirla en aquellos marcos de Nuevas Narrativas Argentina y Latinoamericana, cabe especificar que podría ser entendida como una “Novela Total experimental”. Entendemos que el programa artístico experimental de Roger Plá es producto, desde la década de 1940 y en culminación al llegar a la década del '70, de una gradual convergencia de tres planos: a) El de “un consciente manejo de los materiales en contra de la idea de un proceso organizado inconscientemente, idea que ha llegado al arte desde la ciencia” (Adorno 1983: 57), Plá da indicios de una mirada crítica y teórica sobre esto –consciente de un marco de paradigmas científicos transformados a principios del siglo XX– al menos desde sus textos publicados en la década del cuarenta; b) El plano de las investigaciones, reflexiones y proposiciones estéticas y culturales en *torno* a las artes plásticas, cuyo eje articulador es la constante indagación sobre las tradiciones vanguardistas –en particular las tradiciones del Impresionismo, Surrealismo y Posexpresionismo o Realismo Mágico pictórico– y sus antecedentes en la historia del arte y las propuestas que las actualizan en su presente; c) El plano de la realización literaria en sí, centrada en el caso de Plá en la novelística, donde se registran innovaciones en lo formal como en los materiales que se utilizan.

Aquello ante lo que nos pone pensar una obra como experimental es entender que la misma no busca cerrarse en sí misma, sino a la vez 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 (...) A partir de su técnica se puede entender que las obras de arte no son ser, sino devenir.” (Adorno 1983: 232) Lo señalado configuran marcos imprescindibles para repensar *Intemperie*, esta novela neovanguardista aparecida en 1973, pero escrita y compuesta entre enero de 1966 y noviembre de 1969.

Marco de una nueva Mimesis

Porque más allá de que sea una novela de aspiración “total experimental”, su estructura toma como punto de partida lo mimético, lo representacional. Habría varios planos para pensar

esto. En primer lugar, desde la estructura compositiva, desde la estructura artística de la novela. De modo deliberado, al principio 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.” (Plá 2009: 54; 1973: 9) Son siete días, que configuran espacios textuales, y aparentan una cronología, que la novela desconstruye de entrada. Y no sólo se desconstruye la cronología, sino más bien la cronotopía: los tiempos-espacios que luego aparecen en la novela, se desarman, se desarticulan, y se rearticulan durante el proceso del texto-novela. 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 –se ha dicho de ella que es una “apariencia clásica”-, en realidad se manifiestan y funcionan como una convención narrativa, 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” que luego se abren en 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 real.

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 en Plá 2009: 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 collage-, hace a lo novomimético manifiesto de esa heterogeneidad de realidades que aspira a integrar esta novela. Éste es un segundo aspecto de lo novomimético de *Intemperie*, correlato de lo argumental, tercer aspecto para pensar en su peculiar trabajo con lo representacional y que, de modo simultáneo, justifica la reelaboración de lo mimético combinado con el collage.

Marco del collage

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

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, a la villa miseria Villa Luna, en el Bajo de Flores. Amelia le hace descubrir 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 tiempos –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 y de manera recurrente Guatemala, durante el resto del relato-. 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 Schmidl¹.

Como se ha marcado:

Con todo, aquella linealidad de la trama que tiene como eje la historia de Diego se ve alterada por la superposición de otras tantas historias que involucran a algunos de estos personajes. Lo que obliga al lector a recomponer los desarrollos parciales porque cada una de ellas presenta una realidad distinta, con su propia coordenada de tiempo y espacio, y está plasmada en el lenguaje que le corresponde. En *Intemperie* encontramos una variedad de registros verbales, de niveles de lengua, de formas lingüísticas, de estilos, además de enunciados tomados de distintos géneros discursivos (las letras de tango, el periodismo, la disertación filosófica, la canción popular). Por momentos, la novela adopta el registro de la crónica –y se remonta a los tiempos de la conquista- o de la etnografía –como cuando describe el entierro del angelito-. (Capdevila en Plá 2009: 42-43)

En este sentido, la mimesis se transforma por el trabajo poético-técnico de un constante montaje y superposición de aspectos y planos de lo que se cuenta, que se contactan centralmente desde la intervención discursiva de cada personaje. Por esto apuntábamos al principio que es la exasperación de lo dialógico un umbral que deviene experimentación de planos discursivos, genéricos, y de desarrollo, a partir de esto, de las fábulas y tramas que hacen al texto. De aquí esa intensa organización discursiva múltiple y de aspiración simultánea que configura la novela, y que hace que, de manera frecuente, dos diálogos diferentes coexistan casi recurrentemente a lo largo del relato; diálogos que a su vez y de modo constante remiten por lo menos a dos espacios-tiempos diferentes (la idea de universos relativos y simultáneos 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 a la vez como abierta y constante experimentación. En este sentido decimos que esta novomimesis –esa mimesis dialógica y experimental definitoria de novelas de Plá anteriores, según ya aludimos- deviene abierta experimentación, y que ésta es una consecuencia del otro trabajo, de la labor de explorar sucesivas y nuevas posibilidades de la mimesis dialógica.

Y es la experimentación aquello que nos instala ante un texto en proceso, ante lo procesual de cómo se va conformando la novela. Asistimos, a la vez que leemos las múltiples y heterogéneas historias que se ramifican 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

¹ Dialogamos, con variantes, con la síntesis argumental de la novela realizada por Analía Capdevila (en Plá 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.

de la instancia metanarrativa –deliberadamente metanarrativa, por consiguiente programática- que organiza la novela-texto, el texto-novela presente. Ahora bien, trabajando al extremo en la tradición vanguardista del collage, en *Intemperie* Roger Plá no sólo explora múltiples y diversas posibilidades de lenguajes, discursos y registros, sino que, a la vez, 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 la inversión, por el uso de las artes visuales en esta novela.

Marco de los caminos de las palabras

Los géneros discursivos, literarios y diversos y heterogéneos registros de lenguajes sostienen tanto lo novomimético como potencian el collage del texto. Es precisamente lo collagístico aquello que 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”- (Plá 2009: 225; Plá 1973: 200). Por su configuración, esta novela –este tipo de novela- resulta ideal para explorar, por su estructuración artística y expresividad de lenguajes, los más diversos aspectos de la Otredad, desde lo íntimo a lo socio-político 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, mucho más ágilmente, los pasajes entre diferentes realidades, entre diversos planos; en particular los planos de la realidad y la fantasía, lo imaginario, temática clave en esta novela. Las imágenes son decisivas en la narración. Por caso, lo que ocurre con Diego en “Walpurgis con hippies” –el subcapítulo 2 del Capítulo 2 “Domingo”- juega a que Diego en su vida reproduce en el plano de la fábula aquello que le ocurre a Marcello al final de *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini, mencionada antes en el relato. Aquí uno de los múltiples ejemplos de condensación de sentidos desde lo imaginario, en los diferentes niveles, desde el plano del relato hasta el código hermenéutico, producto del trabajo del montaje y collage estético. Pero no nos detenemos aquí en la incidencia de la imagen cinematográfica en *Intemperie*, sino en otro tipo de imágenes más decisivas en la novela, aquellas vinculadas a la pintura. 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 trucas 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 hojalata afiligranados 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.” (Plá 2009: 82; Plá 1973: 40)

Aquí lo pictórico remite directamente a la saga de murales collages de Juanito Laguna de Antonio Berni (1905-1981), centrada en explorar, temáticamente y como un relato de la épica marginal, el mundo de las villas miserias; murales collages que no solamente abordan temáticas diversas vinculadas a la vida marginal y en las villas miserias, sino que además están contruidos en base a materiales rústicos, originados en la industria y comercio populares y masivos, y en desechos –desde usar arpillera o madera en lugar de lienzo como base pictórica, a la construcción de los collages usando óleo, yeso, carbón, maderas, alambres, latas de los productos más diversos desechados a la basura-. Todo esto 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, de hacer con un sentido posicionado política y culturalmente, sus murales sobre los mundos que giran en torno Juanito Laguna –como en *Intemperie* se configuran los mundos que giran en torno a Diego y Amelia-.

Por consiguiente, 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, devienen matices de las palabras con las que trabaja la novela, en particular el uso de potentes, matizadas y creativas expresiones y léxico que posibilita la configuración 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. Notemos la adjetivación de lo colorido apreciable en la cita anterior, correlativa de lo colorido del mundo de las villas miserias con que se configura dicho mundo en los collages bernianos, y que lejos está de buscar un efecto exótico, sino que, todo lo contrario, busca y logra manifestar visualmente aquel mundo –el de las villas miserias- desde sus propios materiales, 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-, con colorido y desde la intensidad de su constitución material misma.

El fin de lo Mismo, comienzo de lo Otro: pasajes entre las imágenes y las palabras

Entonces 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, que la novela explora con una 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 Plá real). O, en otro momento, asimismo leemos la mención de alguna de esas pinturas, o reproducciones de Picasso, en la casa de Pablo Lang: por consiguiente la pintura –como tema y como material- actúa como pasaje de mundos; pasaje de mundos que hace al collage, que es el collage mismo de lo real.

Lo dicho deja en claro la relevancia de las imágenes en esta novela, que inicialmente iba a titularse “Los viajes secretos” o “La casa rota” –imagen sintética esta última de un posible

sentido de *Intemperie*, título que Plá dejó finalmente-. Como la cita de la novela transcrita expone, la alusión a las imágenes bernianas posibilita a la vez pensar de manera crítica el sistema social que produce aquella marginalidad, otro indudable correlato de “intemperie”, temas clave de la narración. 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 y figurados de esta manera con la ayuda de los imaginarios aportados por aquellos pintores. Las otredades adquieren tal intenso valor, desde una revalorización estético-material como la mencionada, que en *Intemperie* asistimos a una valoración positiva de todo lo que implica posibilidad de ruptura y cambio radicalizado con el mundo conformista y burgués: 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 que circulan en el país y continente entre 1966 y 1969-.

Decimos, de modo deliberado, “síntoma”. Como señalamos, las imágenes se complementan con el mundo de los lenguajes que organizan el texto-novela. Por caso, las imágenes bernianas buscan ser síntomas –no sólo presentación visual- de un mundo marginal y de resistencia de por sí al sistema burgués cuestionado, y esto es retomado intertextualmente por la novela. Las imágenes en collage de Berni son como las imágenes y lenguajes en collage de *Intemperie*; son la transposición visual y condensada y sintética de los mundos novelísticos conformados en el collage de géneros y registros discursivos y de lenguajes.

No son solamente menciones de pintores o imágenes de sus pinturas los que vemos en *Intemperie*. Esas menciones e imágenes aludidas son anamorfismos de los otros niveles de lenguaje, combinados todos en el collage novomimético. Si la novela va construyendo una paradójica nueva mimesis experimental sostenida en el texto-collage, al dialogar con imágenes pictóricas de vanguardistas innovadores tanto en lo formal como en los modos en que el arte se posiciona respecto a lo político-ideológico –Berni, Gambartes o Picasso son modélicos en dicha dirección-, esto último refuerza lo anterior y le otorga una inusitada densidad a la materialidad estética del texto. Esto, recurrente y apreciable en la cita novelística transcrita, se observa en una diversidad de otros detalles, como el hecho de que un apartado narrativo se titule “Payé” (hechicera), jugando a su vez con la combinación novedosa de artes vanguardistas e indígenas argentinas de la serie de pinturas homónimas de Leónidas Gambartes. Si la novela apuesta a explotar al máximo la plasticidad de imágenes y los sonidos del lenguaje para generar una nueva re/presentación, la importancia de las imágenes juega esta función intratextual y extratextual decisiva, crucial –en esto, como en los otros niveles del texto, la apelación al lector es de una notable intensidad-.

Si consideramos que aún una imagen realista constituye un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman positiva y productivamente anacronismos, 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 coexistencias de perspectivas diversas dentro de un mismo marco, que por consiguiente desde las mismas implican diferentes tiempos y espacios que convergen en la imagen que tenemos ante nuestra mirada, esto es todavía más agudo en imágenes pictóricas como las referenciadas en el montaje lingüístico-visual de *Intemperie* (Didi Huberman 2006 2008). Si la novela se configura como una sucesión de múltiples planos de lo real e imaginario que coexisten, superponen y se conectan mediante impensados y creíbles pasajes, lo pictórico indicado hace a esta performatividad del texto. ¿Por qué la mención de lo visual-imaginario berniano? ¿Por qué la serie de “payés” gambartianas? 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; dialogan con la complejidad de lo Otro que la novela presenta evitando el tradicional realismo y su necesaria linealidad. Y a la vez esto no le hace renunciar a plasmar con extraordinaria materialidad aquellos mundos, sino todo lo contrario. Las palabras en convergencia con lo que traen y generan las imágenes –los tipos de imágenes aludidos-, consiguen la mencionada materialidad que contribuye a la consistencia estética de *Intemperie*.

Bibliografía

Bracamonte, Jorge (2011). “Más allá de lo representacional. Conjeturas sobre la narrativa experimental en Argentina a partir de Roger Plá”. AAVV, *XV Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

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. (Ver: www.celarg.org)

Bracamonte, Jorge (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. (Ver: www.celarg.org)

Capdevila, Analía (2009). “Roger Pla, la novela total”. Roger Plá. *Intemperie*, Rosario, Editorial Municipal.

Didi-Huberman, Georges (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.

Didi-Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

García, Fernando (2009). *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, Buenos Aires, Booket.

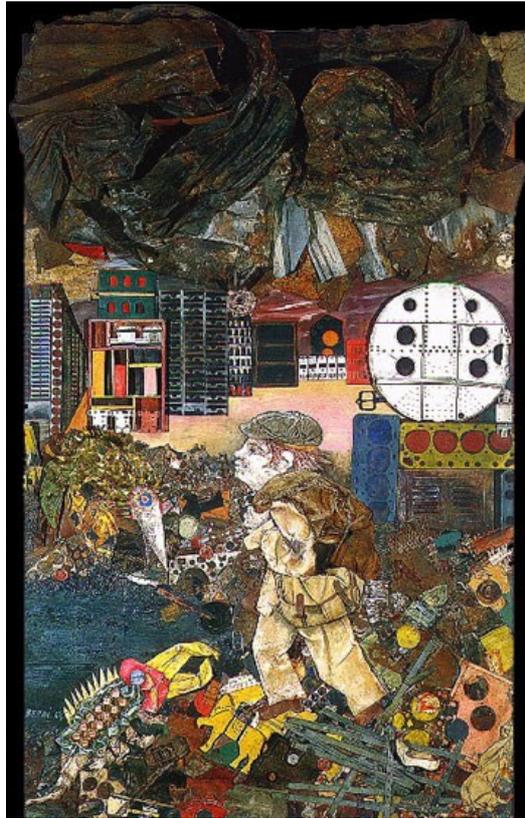
Plá, Roger (1973). *Intemperie*, Buenos Aires, Emecé.

Plá, Roger (2009). *Intemperie*, Rosario, Editorial Municipal.

Anexo de imágenes de Berni y fragmentos de Intemperie



Reescribiendo “La mujer del sweater rojo” (1934) de Antonio Berni, leemos en *Intemperie*: “El pulóver rojo apareció de pronto iluminado violentamente por un foco de neón y se borró el rostro de Claudia. De modo que la mancha de lana roja había seguido existiendo allí, al margen de él y sin embargo guiándolo.” (Plá 2009: 57; Plá 1973: 14)



Veamos “Juanito Laguna va a la ciudad” (1963) de Berni en relación a este fragmento de *Intemperie*: “...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, Juancitos Lagunas esperando los pinceles de Berni sin saberlo...” (Plá 2009: 82; Plá 1973: 40)



“Juanito Laguna ciruja” (1978) de Berni da relieve a este fragmento de *Intemperie* escrito años antes: “...Berni anda por allí recogiendo alambres retorcidos, recortes de hojalata afilegranados 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 (...) el joven asesino pistolero de quince años cae bajo la ráfaga de ametralladoras...” (Plá 2009: 82; Plá 1973: 40)