

EXPERIMENTACIÓN, HISTORIA Y POLÍTICA EN LA NOVELA DESDE RAYUELA (1963) E INTEMPERIE (1973)

Jorge Bracamonte

Es posible que lo histórico pueda leerse en los subtextos del arte verbal experimental, cualquiera sea su género. Pero ocurre que no suele, en apariencia, ser su principal rasgo, o incluso muchos desestimarían la importancia de repensar lo histórico precisamente desde un texto experimental, porque supuestamente este tipo de textos no involucraría una preocupación por lo histórico –en particular lo referido a lo político-ideológico- ni por parte de los autores ni por parte de los lectores.

Aquí destacamos algunos aspectos que involucran a lo histórico –en el sentido de marcos histórico-políticos concretos- y la política tanto en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar (1914-1984) como en *Intemperie* (1973) de Roger Pla (1912-1982), dos estrictos contemporáneos en el desarrollo de la literatura argentina del siglo XX¹. Problematizamos cómo lo histórico aparece en estas novelas, y por consiguiente insinúa desde aquí su importancia en las poéticas de los dos autores. Y ocurre que si bien dichas poéticas podrían considerarse experimentales –ya ampliaremos esto-, en las mismas precisamente la preocupación por lo histórico –en particular la historia contemporánea en la cual viven sumergidos los escritores- es decisiva. Hace a aquello que tanto Cortázar como Pla, desde sus programas artísticos ya propuestos con notable precisión desde la década de 1940 al menos, denominan como indagar la realidad, lo real –entender la realidad también como “figura” diría Cortázar-, y no sólo en el sentido de los realismos historicistas o más estrictamente ideológicos –las estéticas de los realismos críticos, por ejemplo- con respecto a los cuales ambos tratan de distanciarse desde sus poéticas, si bien sin desconocer sus relativos aportes a lo artístico. Ambas artísticas, si queremos, provocan revisar que una aparente paradoja –que lo experimental también solicita ser historizado, que lo experimental esté articulado con lo histórico- no es tal, si bien el arte experimental –y aquí

¹ Ya constituidas desde los '40, las poéticas y programáticas experimentales de Cortázar y Pla, entre otros, proponen, desde sus búsquedas individuales, una novelística y narrativa alternativa y emergente en relación con los realismos dominantes. Sus búsquedas muestran que la experimentación no necesariamente sólo es antirrealista (el modelo Macedonio Fernández); en sus casos lo experimental surge de la interacción entre las tradiciones pos/vanguardistas –incluido lo antirrealista-, los realismos y los dialogismos, desde aquí buscan lo nuevo. En este marco *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal deviene un modelo de novela nueva. Esto se aprecia en los criterios según los cuales Cortázar valora la novela de Marechal en la más temprana reseña publicada sobre la misma, en 1949: la libertad de la prosa, la comicidad, la alta inventiva, cómo lo literario expande y reinventa un nuevo idioma. Hemos indagado esta zona novelística heterogénea y alternativa en artículos como “Entre lo mimético y experimental. De nuevas novelas argentinas entre 1940-1960.”, entre otros.

en particular la narrativa experimental- nos puede exigir como lectores pensar, imaginar de otra manera y con otras implicaciones las interacciones entre lo literario, en particular lo escritural, y lo que preferimos denominar la dinámica presente de lo histórico.

No es que aquí vamos a abarcar el conjunto de literaturas experimentales argentinas de ese periodo –entre los '60 y '70-, ni nada parecido. Por lo pronto, no abordamos aquí el territorio más evidente de lo experimental: la poesía. Tampoco vamos a considerar otros autores y algunos sectores de los más visibles de la experimentación narrativa de la época – digamos que no abordaremos los escritores que confluyen y entrecruzan en torno a revistas como “Literal” (1973-1977), entre otras experiencias: Germán García, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Héctor Libertella, entre otros-. Sí tomaremos las obras de Cortázar y Pla que, precisamente, manifiestan búsquedas experimentales desde bastante antes y confluyen temporalmente –si bien con matices, con relevantes diferencias- con proyectos o programas como el antes mencionado del grupo “Literal”. Y ocurre que, como ya anticipamos, tanto Cortázar –claramente desde “Teoría del túnel. Notas para una ubicación del Surrealismo y el Existencialismo” (1947)- como Pla –“El problema actual de la novela” (1946)- se proponen desarrollar programáticamente poéticas experimentales, que a la vez casi desde el inicio ambos problematizan preocupados por la situación de su tiempo, porque el lenguaje, la escritura, lo literario manifieste la situación real del hombre contemporáneo (tanto Cortázar como Pla influidos por los planteos existencialistas, y en el caso de Pla también marcado desde joven por su cercanía y afinidad a las tradiciones de izquierda política y cultural). Con matices, ambos autores indican desde sus obras una posible articulación poética entre lo experimental y lo historicista, y así configuran, diferenciadamente, dos modalidades de este tipo de arte verbal que nos puede ayudar a repensar y reubicar estas líneas literarias durante la etapa.

“...mientras Traveler le contaba del circo, de K.O. Lause y hasta de Juan Perón.”

Resulta interesante partir del capítulo 39 de *Rayuela* en la medida que el mismo, y los que lo anteceden y continúan, pone en escena lo esencial para repensar lo histórico – más que hablar de la historia, hablaremos aquí de *lo histórico*, como atributo, como adjetivo- en relación con el conjunto de la novela. Leemos: “Antes de desembarcar en la mamá patria, Oliveira había decidido que todo *lo pasado no era pasado* y que solamente una falacia mental como tantas otras podía permitir *el fácil expediente de imaginar un futuro abonado por los juegos ya jugados*.” (CORTÁZAR, 2007: 304, nuestros subrayados), donde resalta esa tensión constante entre pasado y futuro jugándose en un presente, y donde también lo pretérito no está definitivamente clausurado, sino que esa dimensión temporal –como todo lo demás- puede ser reinventado. En este capítulo 39, después que en los dos anteriores Oliveira acaba de ser recibido en el puerto de Buenos Aires por Traveler y Talita, los tres enrumban para una parrilla del puerto, para comer y ponerse al día. Y allí, ya sentados, mientras Oliveira sigue en sus digresiones interiores a la

vez que conversa con su viejo amigo Traveler y la recién conocida Talita, Traveler "...le contaba del circo, de K.O. Lause y hasta de Juan Perón." (CORTÁZAR, 2007: 305).

Como sabemos, el circo es una experiencia, un espacio y temporalidad claves en el "Del lado de acá" de la novela". Allí trabajan Traveler y Talita; allí comienza a reorganizar su vida laboral Oliveira al volver al Río de la Plata, y en gran medida lo que ocurre, durante la historia narrada, en el circo, realimenta lo lúdico de toda la novela, acentuándose aquí lo cómico de la narración que en esta segunda parte llega a su máximo clímax y culmina con el posterior empleo de los tres en la clínica. Ahora bien, aquello que nos llama la atención de lo que dice Traveler, es que aquella alusión decisiva del circo –crucial en la novela porque involucra las dimensiones existenciales de los personajes según se leerá después– aparece, en la frase, junto a dos nombres propios que historizan lo narrado en una novela en la cual los códigos histórico-políticos y político-ideológicos aparentemente no son tan gravitantes. Esas referencias o códigos fechan, aproximadamente, ese mundo narrado que, por otro lado, en diferentes momentos simula ser atemporal.

Y las referencias dialogan, podríamos decir, tanto hacia el interior del mundo de la poética cortazariana, como a la vez nos hacen repensar la interacción entre lo escritural, lo literario y lo histórico. Veamos lo primero. En este sentido, aquello que Traveler le dice a Oliveira –quien no es un alter ego de Cortázar, pero cuya perspectiva y características de personaje por momentos se puede aproximar a la del escritor-narrador real– muestra que, en la vida cotidiana, hablar de Juan Perón forma parte de aquello que es actual, de aquello que es ponerse al día. Oliveira, que puede tener algunas similitudes con Hardoy (de "Las puertas del cielo" de *Bestiario* (1951)), con Medrano y Persio (de *Los premios* (1960)) y muy relativamente con Bruno (de "El perseguidor", de *Las armas secretas* (1959)), excede a sus personajes antecedentes en la medida que expone el conjunto de sus contradicciones a lo largo de la narración. Perón ya no forma parte de una fantasmagórica y atroz pesadilla (como aparece el peronismo en *El examen*), sino de una actualidad política que además remite también al pasado inmediato. Esa mínima referencia invita al lector de esta novela no realista a recomponer lo histórico que enmarca la compleja realidad de los personajes que la narración busca poner en escena. Allí es donde aparece, al lado de Juan Perón, la referencia "K.O. Lause".

Desde aquí, lo escritural se abre hacia la serie de literatura argentina, y desde allí a lo histórico. "K.O. Lause" remite, por empezar en la serie literaria, a la pelea de box por el título sudamericano de los pesos medianos del 9 de junio de 1956 entre el argentino Eduardo "K.O." Lause y el chileno Humberto Loayza, que es la pelea que se han juntado a escuchar los protagonistas realmente históricos de *Operación masacre* (1956) de Rodolfo Walsh. En dicha pelea, Lause gana el título, pero lo que en nuestra lectura resalta, primero, es esta impensada conexión entre el mundo de Cortázar y el mundo de Walsh, que también indirectamente historiza la novela de Cortázar que no busca construirse deliberadamente

con la actualidad histórico-política como sí ocurre con el relato testimonial de Walsh². Oliveira, que ha viajado a su aventura parisina hacia mediados de los '50, vuelve entonces al país presumiblemente al comienzo del segundo lustro de los '50, cuando "K.O." Lausse ha confirmado su notoriedad deportiva y popular y cuando Perón está instalado como un posible tema circulante en la conversación personal y privada ("...y *hasta* de Juan Perón."; nuestros subrayados) a pesar de que está prohibida su mención en la esfera pública. Aquí no hay que olvidar otro dato importante: la temprana predilección que los códigos populares y deportivos –en particular el box- tiene como materia que circula por el mundo y la poética cortazariana, ya manifiesto en su cuento "Torito" de *Final de juego*, homenaje explícito a Justo Suárez, ídolo a su vez de Lausse.

Así lo lúdico, la comicidad, y las dimensiones existenciales que marcan el tono fundamental de la novela, coexisten, convergen, con aquellos datos que historizan de manera más explícita lo narrado, al menos en el capítulo 39 y sus alrededores. Pero no es el único fragmento, relevante por cierto, donde la realidad y actualidad argentina se cuelan en la fábula y trama novelesca. También en esta Parte "Del lado de acá", en los capítulos 50 y 51, cuando se firma el traspaso de la clínica en las pintorescas escenas que protagonizan Traveler, Talita, Oliveira, Remorino Ferraguto y la Cuca, aparecen las menciones a los movimientos –por maniobras- militares de Campo de Mayo y a sus evidentes alcances políticos. Esto afecta, por supuesto, la cotidianeidad de los personajes de la novela, definidos por cualidades de miembros promedio de la clase media. En el marco de los días calurosos que brindan la atmósfera desopilante y sofocante de los sucesos de la Segunda Parte, leemos en el capítulo 50: "El calor que hacía era de los que englobaban más a fondo la voz de los locutores que pasaban el parte meteorológico y segundo los desmentidos oficiales sobre el levantamiento de Campo de Mayo y las adustas intenciones del coronel Flappa. El administrador había interrumpido la lectura del documento a las seis menos cinco para encender su transmisor japonés y mantenerse, según afirmó previo pedido de disculpas, en contacto con los hechos." (CORTÁZAR, 2007: 396). Esta alusión a los movimientos militares de intencionalidad política en la sociedad se retoma y culmina en el capítulo siguiente, en el 51: "Durante el pisolabis hablaron de psiquiatría y política. La revolución había sido sofocada por las fuerzas del Gobierno, los cabecillas se rendían en Luján." (CORTÁZAR, 2007: 403).

De modo evidente, la historización inmediata argentina define, con diversos y heterogéneos elementos, las situaciones donde transcurren las acciones novelescas en "Del lado de acá". Esto complementa lo abierto, en términos de historización, por los códigos más universales y cosmopolitas en "Del lado de allá", que no obstante siempre se están

² Es conocido el antiperonismo de Cortázar cuando se va de Argentina en 1951, lo cual revisa al menos desde el segundo lustro de los '50. Estos fragmentos novelísticos indican cómo su cambio de percepción histórica también comienza a circular de otra manera por su poética.

definiendo, en cierta manera, respecto a lo que ocurre históricamente en el “Del lado de acá”. Lo histórico en *Rayuela* es casi siempre la historia inmediata, contemporánea, si bien aquellos personajes a cuyas reflexiones y digresiones intelectuales podemos acceder – centralmente Oliveira, Morelli, otros personajes del Club de la Serpiente- a la vez son conscientes de las medianas y largas duraciones históricas, que enmarcan los posibles desarrollos de la vida cultural y las situaciones concretas en las que viven todos los días. Es aquello que en “Del lado de allá” buscan definir, conceptualmente, las constantes digresiones de carácter existencialista y de aspiración filosófica y cultural de los personajes –en general los miembros del “Club de la Serpiente”- en esa primera parte. En este sentido, el tono que predomina en la misma es el de crisis existencial e histórica en la que están sumergidos los seres humanos concretos. Si Cortázar dice, en conversaciones con Omar Prego, que: “Vos sabés que las intuiciones de Oliveira –para decirlo de manera sintética y pobre- son que estamos metidos en un camino que nos lleva derechito a la bomba atómica, a la liquidación final. Y eso, sencillamente, porque en algún momento de la evolución histórica hubo una bifurcación mal hecha, algo que salió mal, que nos estamos yendo al diablo por ese camino en vez de haber seguido el bueno.” (CORTÁZAR en PREGO, 1985: 102), en “Del lado de allá” Oliveira y otros miembros del Club exploran posibles genealogías de ese presente de crisis de los años ‘50 que es el material central que constituye discursivamente la novela.

Si bien, como ya dijimos, hay subtextos históricos indiciales, quizá no muy extensos pero sí significativos, en “Del lado de acá”, también en “Del lado allá” aparecen, si bien con un carácter más cosmopolita. Ese estado de crisis, que los actores ficcionales de *Rayuela* en París exploran en diversas y heterogéneas reflexiones y digresiones, quizá se metonimiza de manera ejemplar y ambigua, por la intensidad de la violencia, en las fotos de la tortura en China que conserva Wong y muestra en una de las reuniones del “Club de la Serpiente”, en el capítulo 14, pero que por la disposición del “Tablero de dirección” si el lector eligiera esta otra posibilidad de lectura, salta al capítulo 114, donde a su vez la conmoción de aquellas fotos de la tortura en China se contactan con el impacto de la noticia transmitida por un recorte de periódico donde se crónica una ejecución en una cámara de gas a un condenado a muerte en San Quintín, California.

En diferentes e, inclusive, contrastantes y opuestos sentidos, esas contextualizaciones, esos enmarcamientos históricos que el mismo texto de *Rayuela* pone en escena, se articulan con las constantes exploraciones no sólo de las subjetividades de los personajes, de sus estados de ánimo, pensamientos, percepciones y reflexiones, sino también con cómo aquellas subjetividades están sumergidas, exploran, perciben y reflexionan en las complejas y contradictorias materia y dinámica de lo histórico. Quizá por esto puede desconcertar por qué desde aquel capítulo 39, anclado de repente en la actualidad histórica argentina, si seguimos el “Tablero de dirección” saltamos al capítulo 86 donde se transcriben dos supuestas citas de los papeles de Morelli, en las cuales se alude a

lo complejo de las estructuras profundas de lo vital y existencial y cómo lo real podría contactarse con esas dimensiones de los seres vivientes. Pero en cierta manera, dicho salto mediante el collage textual evidencia uno de los aspectos clave de toda *Rayuela* en tanto texto experimental que busca resignificar los más diversos aspectos de lo vital, incluida su decisiva e ineludible dimensión histórica.

Y ocurre que ya en *Rayuela* culmina aquella búsqueda, signada por la asimilación temprana y confluyente del Existencialismo –centralmente sartreano- con el Surrealismo en función de la construcción de una poética, que Cortázar inicia explícitamente en la década del '40 y que tiene una primera manifestación reflexiva en ese ensayo crucial para su proyecto literario que es “Teoría del túnel. Notas para una ubicación del existencialismo y surrealismo” (1947) (CORTÁZAR, 1994), según ya lo hemos subrayado en anteriores trabajos. Pero es, casualmente, esa búsqueda de evitar una literatura sólo historicista a la vez que se soslaya una literatura a-historicista, para así lograr una exploración de lo real y de la compleja situación concreta donde acontece lo humano, lo que permite que, de manera gradual pero intensa, la escritura cortazariana vaya logrando una interacción oblicua con lo histórico. En cierto modo, eludiendo acotarse a una estética realista pero sin negarse –antes bien renovando- la posibilidad de un trabajo con lo mimético, Cortázar irá ensayando el logro de una literatura comprometida *sui generis*, sobre todo en lo que se refiere a tratar de manifestar discursivamente la crisis contemporánea de lo humano atravesando -y siendo atravesada- por la historia presente. *Rayuela*, insistimos, es quizá la primera gran culminación de esto en lo que a búsqueda poética se refiere y se contacta, además, con otros dos aspectos, de diferente orden, a destacar.

El primer aspecto es aquel que, como remarcamos desde el principio, muestra compatible, dentro de la búsqueda poética cortazariana, experimentación con aquel afán de historización, si queremos solapada, oblicua, pero intensa y decisiva para aludir, para manifestar lo humano. Y esto no resulta menor, ya que hay que pensar esta empresa artística en el contexto donde, a nivel de narrativa, predomina el canon realista, por lo menos hasta avanzada la década de 1960. Y no sólo en la literatura argentina, sino también en la latinoamericana y de lengua española en general. A las resistencias a la innovación estética propuesta por esta novela que tiene una parte de la crítica a partir de su aparición, debe sumarse que no toda la crítica del periodo preocupada en analizar lo histórico y político-ideológico desde lo literario entiende que lo experimental aporte realmente a esas funciones –antes bien mucha de esa crítica entiende que lo experimental son sobre todo juegos de lenguaje, formalismos sin contenidos de crítica político-ideológica-. Por esto, llevará tiempo –y puede decirse que recién a partir de la década de 1980 se lo ha valorado con mayor consenso- apreciar que más allá de no ser *Rayuela* literatura comprometida y mucho menos realista, no son ajenas –sino todo lo contrario- a su poética, estructura y lenguajes búsquedas vinculadas, sí, con lo existencialista, con el desafío de una exploración más compleja de lo real, incluido lo real-histórico.

El otro aspecto es coyuntural, pero sin dudas resulta ineludible como marco. Desde 1961, tras *Final de juego* y sobre todo *Las armas secretas*, surge en Cortázar la adhesión a un socialismo que él en diversas ocasiones denominará “Socialismo humanista”, definido claramente a futuro a partir de su viaje a la Cuba revolucionaria como Jurado del “Premio Casa de las Américas” en el mencionado año. Si bien en *Rayuela* podría decirse que esto, en términos político-ideológicos, aparece difuso; en términos culturales no lo es tanto, ya que diversas aspiraciones utópicas –el kibbutz del deseo es su figura central- circulan por la novela y por los deseos que a nivel consciente e inconsciente expresan los discursos de algunos personajes. Por supuesto, la explicitación de los contenidos político-ideológicos se hará cada vez más evidente en otros relatos del escritor según pasen los años –ejemplos paradigmáticos serán su cuento “reunión” de *Todos los fuegos, el fuego* (1966) y sobre todo su novela *Libro de Manuel* (1973), especie de nueva *Rayuela* aunque ya con un “Club de la Serpiente” político-ideológico-, pero a la vez evitará que los contenidos vinculados al compromiso político-ideológico que circulan por su escritura restrinjan la experimentación formal y de lenguaje.

Volvemos entonces a algo crucial, respecto a la poética cortazariana y, de manera puntual, en relación a *Rayuela*. Si bien lo histórico aparece, según nuestra lectura, tal como lo señalamos, esa interacción entre lo subjetivo y lo histórico –en el sentido de historia contemporánea inmediata- muestra, en lo esencial, una alta potencialidad de crítica política en un sentido profundo. Y esta potencialidad radica en la formidable puesta en crítica del uso del lenguaje que en *Rayuela* alcanza uno de los puntos culminantes, tanto en la poética del escritor como en la literatura argentina y de habla española de aquel momento histórico. Ya Cortázar lo había reflexionado en la “Teoría del túnel”, donde, entre otras propuestas, había planteado la necesidad de superar la novela narrativa para llegar a una nueva novela que pasara de la acción de las formas a las formas de la acción, en el sentido de que las acciones de los sujetos en sus situaciones concretas se manifestara en un nuevo idioma, que un idioma en constante reinención logre aquello. “Los escritores amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no literaria, no idiomática.” (CORTÁZAR, 1994: 73), señala un joven Cortázar anticipando al autor que ya madura definitivamente con la escritura de *Rayuela*, escritura que dura, no lo olvidemos, al menos entre 1951 y 1963. De aquí que *Rayuela* sea esa abolición de lo literario anterior y manifieste una búsqueda de que todo lenguaje puede devenir novela, arte o relato, de que todo manifiesta lo humano y lo no humano en una posible comunidad, aspirando a manifestar aquello que Jacques Ranciere denomina “la literatura” como “nuevo régimen del arte de escribir donde no importa quién es el escritor y no importa quién es el lector”, “la escritura como régimen de la letra en libertad”, que posibilita que mediante sus maneras de nombrar los diversos órdenes de lo pensable y lo sensible se inviertan no “solamente de las reglas poéticas, sino todo un orden del mundo, todo un sistemas de relaciones entre maneras de ser, maneras de hacer y maneras de decir.” (RANCIERE, 2007:

26 y 28-29). Así lo experimental en y desde *Rayuela* es a la vez político en un sentido ontológico –luego en *Libro de Manuel* lo será también en un sentido coyuntural-, porque propone esencialmente reordenar lo pensable y sensible desde el lenguaje.

De la mano de lo anterior, y en función de lograr ese nuevo idioma, en su texto de 1963 Cortázar también logra una vieja aspiración de su poética: superar en la escritura la separación y tensión entre lo irracional y racional, entre lo literario y lo científico de lo literario, y lograr un lenguaje de fusión, aquello que tempranamente denomina “poetismo”. El “poetismo” como manera de no restringirse en la escritura a lo que convencionalmente se denomina lo prosístico, lo narrativo, para lograr las mayores posibilidades de expresión, se contacta con aquello que Ranciere, en un sentido profundo, alude como la política de la literatura. Esta potencialidad política en un alcance ontológico –y que incluye alusiones históricas coyunturales- se sustenta, en el caso de esta novela, sobre todo en sus características experimentales.

En “Intemperie” otro clochard, Ursus, y otras similitudes y también diferencias

En la novela *Intemperie* (1973) de Roger Pla también aparece otro clochard –aquí sí designado “linyera”, en argentino- tal como había ocurrido en *Rayuela* diez años antes, y su aparición no es menor, sino todo lo contrario³. Si la clocharde con quien Oliveira termina liándose bajo un puente del Sena –y con la cual es detenido para luego ser expulsado de Francia- manifiesta una vez más el afán de transgredir para atravesar fronteras y lograr una nueva comunidad casi imposible por parte de ese argentino blanco, de clase media, disconforme con su condición como es el protagonista cortazariano, y asimismo en esta transgresión aparece otra provocación política de la novela, en *Intemperie* ocurre algo similar con Ursus, un linyera que además tiene voz, habla un extraño y hermético idioma personal –casi como un glígligo privado- y que, como la clocharde rayueliana, juega funciones clave en la trama y fábula novelística. En este tipo de novelas, en las que aquí fijamos nuestra atención, que estas otras voces y subjetividades ejerzan una real e incidente presencia parlante, también hace a cómo lo político se manifiesta en lo artístico experimental.

Pero aquélla no es la única afinidad entre *Rayuela* e *Intemperie*. Podríamos decir que son varias y de distinto orden. En primer lugar, Pla concibe y escribe *Intemperie* ya consciente del logro de la novela cortazariana de 1963, tal como lo explicita en su ensayo *Proposiciones. (Novela nueva y narrativa argentina)* (1969). En la poética de Cortázar, y

³ La aparición de los linyeras en estas ficciones dialoga, sin dudas, con el entorno concreto, por un lado. Y por otro, remiten a personajes que los anteceden en la literatura argentina. El linyera de *Adán Buenosayres* tanto en *Rayuela* como en *Intemperie*; los de *Caterva* (1937) de Juan Filloy homenajeados en *Rayuela*; un personaje similar de *Villa Miseria también es América* (1957) de Bernardo Verbitsky, al cual hace recordar desde su singularidad Ursus. Ya desde estos ejemplos vemos cómo las novelas aquí examinadas remiten, en todos sus detalles, a tradiciones estéticas de vinculaciones dispares con lo mimético y lo real.

en aquella novela, Pla aprecia una similar búsqueda experimental, tal como también define a su propia poética. La experimentación en Pla no está sólo ligada a las diversas herencias vanguardistas y neovanguardistas –donde resaltan las rupturas e innovaciones a nivel formal y de lenguajes- sino que asimismo se desprenden, críticamente, de lo aprendido de las herencias de los realismos, en particular de los realismos críticos aparecidos con frecuencia y diversidad en la literatura argentina entre los '30 y '60. En Cortázar ocurre algo similar, ya que además, provenientes ambos escritores de una misma generación, comienzan a definir sus proyectos artísticos experimentales entre los '30 y '40 y los continúan ensayando en los sucesivos lustros con diferentes obras y ensayos críticos, hasta culminar entre los '60 y '70, en cierto sentido, en las novelas aquí examinadas. Si bien no ajeno a los efectos del existencialismo en el campo intelectual argentino y en la generación de arte –lo que es realmente muy potente entre los '40 y avanzados los '60-, en Pla esto aparece menos explicitado que en Cortázar; pero sin dudas aquello que los vuelve más afines a ambos es el aprendizaje y la incorporación de los legados vanguardistas –el surrealismo en Cortázar; el posexpresionismo y surrealismo en Pla- como aporte básico para redefinir lo experimental, sobre todo desde el campo del género novelístico que es en el cual los dos escritores coinciden en incidir.

Por esto tanto Cortázar como Pla ejercitan desde el trabajo literario el diálogo interartístico definitorio de las vanguardias –queda para un próximo ensayo examinar la relevancia de las artes visuales tanto en *Rayuela* como en *Intemperie*-, y a su vez, en ambos lo político se vuelve crucial, pero para ser resignificado desde la práctica artística experimental. Y por esto, cada una de estas novelas de diferentes modos muestran un rasgo singular que también surge en el periodo de entre principios de los '60 y mediados de los '70 en la literatura en lengua española: que las obras experimentales pueden tener éxito de público lector. Sin querer parangonar el éxito editorial de *Rayuela* –que está en los inicios de lo que por esos años se denominó “Boom latinoamericano”-, *Intemperie*, publicada diez años después, ya aparece cuando aquel fenómeno del “Boom” está en decadencia y no obstante su evidente carácter de texto de exigente lectura, tiene éxito de ventas tanto en Argentina como en España⁴, motorizado esto en parte por haber sido finalista del Premio Seix Barral de 1969 y del Monte Ávila.

Señalados aquellos rasgos de similitudes de marcos, volvamos a las afinidades y contrastes entre las obras, para ponderar sobre todo dos manifestaciones cercanas de tradiciones de literaturas experimentales en Argentina. Recordemos lo que orienta nuestra reflexión: que con matices, ambos autores indican desde sus textos una posible articulación poética entre lo experimental, lo historicista y lo político, y así configuran,

⁴ Analía Capdevila indica que se venden unos 24.495 ejemplares de esta novela, entre las ediciones de Emecé y Círculo de Lectores entre Argentina y España (en PLA, 2009: 44).

diferenciadamente, dos modalidades, dos casos de este tipo de arte verbal durante la etapa que nos puede ayudar a repensar y reubicar estas líneas literarias.

Para comenzar, como en *Rayuela*, en *Intemperie* la tensión entre narrativa y collage busca romper las convenciones de tiempo (linealidad cronológica) y espacio (linealidad tópica) naturalizadas –y naturalizadas de manera ejemplar en los realismos- tanto para el escritor como para posibles lectores. Pero si en *Rayuela* es lo espacial aquello que desarticula y sugiere rearticular lo temporal –desde los detalles de iniciarse con un “tablero de dirección” para desarrollar la lectura o definirse sus tres partes por ser diferentes “lados”-, en *Intemperie* es lo temporal lo que sugiere desarticular y rearticular los diferentes espacios. Esto es evidente por la organización de los capítulos, correspondientes a los siete días de la semana, comenzando por el “Lunes”, si bien el autor-narrador que organiza el conjunto textual aclara al principio “Los días de la semana no están utilizados aquí en su sentido cronológico. Cumplen solamente la función de numerar del uno al siete las partes de este libro.”, con lo cual queda manifiesto que todo, para comenzar, es necesaria convención y, como ocurre en *Rayuela*, lo primero que un texto problematiza es el lenguaje, que organiza y reorganiza las convenciones y sus rupturas y transgresiones.

A su vez, ya a partir de lo anterior, en *Intemperie* también las funciones de quienes escriben y leen se reubican, devienen dinámicas, exigen una alta actividad en la construcción del texto. En esta dirección, si en *Rayuela* es notable el efecto de estar asistiendo a un texto que se va construyendo a medida que lo leemos, en la novela de Pla ocurre algo similar y por momentos de una manera más exasperada que en el texto cortazariano –sobre todo porque en la novela de Pla se intensifica por largos tramos, a veces en una misma página o frase, la coexistencia de múltiples tiempos y espacios implicados por lo que dicen los personajes-. Y adquiere, una vez más, importancia –al menos en aquel contexto pero en la literatura contemporánea, de diferentes maneras, esto ha vuelto a revalorizarse- lo que ya subrayamos del texto de Ranciere: “La literatura es ese nuevo régimen del arte de escribir donde no importa quién es el escritor y no importa quién es el lector”, que sugiere lo esencial del potencial político de algunas líneas de literatura experimental.

En *Intemperie* lo narrado se define de una manera singular, muy diferenciada de los posibles mundos narrados que configuran *Rayuela*, si bien en ambas la problematización de las otredades –por mencionar un tema decisivo- resulta un tópico clave. Remarcamos algunos detalles.

En la novela de Pla, en vez de ubicarse el “lado de allá” (aquí adoptamos esta toponimia rayueliana para considerar *Intemperie*) solamente en el extranjero, los “lados de allá” pueden ubicarse tanto en una villa miseria, Villa Luna, donde transcurren partes sustanciales de la trama y fábula, y en una multiplicidad de territorios, del interior argentino, de otros puntos de América Latina y de Europa. Al principio el “Lado de acá” es

la ciudad de Buenos Aires, donde viven Diego, el profesor universitario y escritor vanguardista frustrado que es uno de los protagonistas, y su entorno de miembros de clase media con estabilidad social y poder adquisitivo, dotados de capital cultural. Pero luego, el “lado de allá” al cual pasa al dejar aquel medio para cambiar de vida, para romper con su conformidad burguesa, deviene al transcurrir el relato un nuevo “lado de acá”, ya que Diego trata de asimilarse a los diferentes territorios y habitantes enlazados con la vida de Villa Luna y la vida de la cabecita negra de la cual se enamora, Amelia, con quien trata de vivir una nueva existencia y amor que parecen imposibles. Lo notable es que, repensadas las fábulas y tramas múltiples, diversas y complejamente ramificadas de *Intemperie*, la novela así expone la dinámica y los constantes desplazamientos de “lados de acá” que devienen una y otra vez “lados de allá”, mostrando en esto cómo los territorios, tiempos y espacios dependen de cambios externos, sí, pero también y sobre todo de los modos en que son imaginados, percibidos y reconfigurados desde las diversas subjetividades.

Las interacciones intersubjetivas y de lo subjetivo con los supuestos entornos de lo real –otros tipos de seres diferentes a lo humano y las cosas en general- se manifiestan, desde lo discursivo, desde lo dialógico, en la novela. Y no sólo esto, sino que también, como en *Rayuela*, en *Intemperie* surge una “nueva manera de ligar lo decible y lo visible, las palabras y las cosas” –como dice Ranciere- pero inclusive, yendo más allá de lo que señala este pensador, ligar lo casi difícil de ver y tratar de decirlo; ligar las palabras, los silencios, los seres y las cosas.

Lo experimental, en *Intemperie*, se exagera, pero sin dejar de ser experimentación a partir de estructuras compositivas y semánticas, similar a *Rayuela*, donde también aparece ligado a esto la experimentación léxica y signifiante, pero dependiendo de lo primero, de la experimentación a partir de estructuras compositivas y semánticas (como casos diferenciados en la literatura argentina de la etapa, pueden verse ciertos textos de Osvaldo Lamborghini como *Sebregondi retrocede* (1973) o de Luis Gusmán como *El frasquito* (1973) en los cuales lo experimental es sobre todo del orden del signifiante más que de las estructuras compositivas, o textos como *Cómico de la lengua* (1973) de Néstor Sánchez, donde tanto lo léxico y signifiante como lo compositivo son afectados por la experimentación). Nuestra opinión es que inciden, en aquel rasgo de predominante experimentación a nivel de estructuras compositivas y semánticas detectado en novelas como *Rayuela* e *Intemperie*, que este tipo de narraciones dialogan con aquellas herencias dispares de las vanguardias y postvanguardias por un lado, y de los realismos y literaturas comprometidas por otro, buscando mixturarlas, y esto se aprecia en cómo tanto la novela de Cortázar como la de Pla reelaboran los materiales históricos –en tanto en textos de otras líneas experimentales lo histórico aparece muy atenuado o no aparece directamente-.

Lo histórico, ligado directamente a maneras de entender los cambios culturales, aparece en *Intemperie* de una manera diferenciada a *Rayuela*. Consideremos que entre la aparición de *Rayuela* y la escritura y composición de *Intemperie* –entre 1966 y 1969-, se

producen cambios político-ideológicos e histórico-culturales decisivos en América Latina, tanto hacia el interior de los países que constituyen el continente como hacia los otros continentes –agudización de movimientos populares y nacionales emancipatorios, radicalizados ideológicamente y que buscan generar cambios sociales y políticos estructurales; a la vez que se acentúan las tensiones y oposiciones internacionales entre países capitalistas dominantes y el bloque alternativo de países del Tercer Mundo que se consolida en la etapa-. Esto, que en general aparece aún difuso en *Rayuela* a pesar de las opciones que Cortázar ya toma por esos años, circula de una manera más explícita, compleja y ambigua en el mundo –o podríamos decir “los mundos”, para ser más justos- de *Intemperie*. Lo notable es que en esta novela, aquellos marcos históricos son recompuestos y reconfigurados mediante el proceso de lectura del collage, en el cual se manifiesta en primer lugar la diversidad de aspectos de subjetividades como las de Diego, Amelia, Claudia, Ursus, Venancio, Chumbita el lindo, y una diversidad de personajes, articulados a los dos mundos que entran en contacto contrastante al principio de la novela, los mundos de Amelia y Diego. Éste, al principio del relato, si bien quiere romper contra el conformismo burgués –y aquí de entrada hay una dimensión político-ideológica en un sentido cultural que aparece desde esta subjetividad-, no tiene aún posicionamientos políticos puntuales respecto a los conflictos sociales concretos que lo rodean. Su enamoramiento de Amelia, su intento de instalarse en la Villa rompiendo de modo radicalizado con su anterior mundo y la exploración de la diversidad, matices y ambigüedades de este nuevo mundo, lo llevan al menos a plantearse de manera existencial y social la necesidad de posicionamientos respecto a los conflictos político-sociales e histórico-culturales que circulan por su entorno y, en mayor o menor medida, lo afectan.

A partir sobre todo de Amelia –de la mirada y los pensamientos y sensibilidad de Amelia-, Godoy, Don Cosme, Doña Clara, Venancio, y otros habitantes de una parte de Villa Luna, Diego comprende las contradictorias y ambiguas articulaciones que hay entre dicho mundo y el sindicalismo, y desde aquí a su vez con el peronismo de los '60 –la resistencia peronista, pero asimismo las maneras de entender lo político-social por parte de gremialistas- y los movimientos juveniles revolucionarios. Piensa la cabecita negra Amelia: “...y largarme a la política y ayudar para que volviera El Hombre y arreglara todo pero ya estoy hecha, qué le vas a hacer, aunque la Señora también anduvo galgüeando, a lo mejor era medio como yo, y lo hizo, a no ser que todo lo inventen los contreras pero te digo que si tuviera que jugarme alguna vez me jugaría por ella aunque Dios se la lleve al cielo y por el Hombre...” (PLA, 2009: 92). Ésta es una de las ramificaciones, que el lector recompone desde ciertos discursos y aspectos de lo real que se reconstruye desde el collage de hablas y lenguajes del texto.

Lo anterior expone ejemplarmente cómo lo histórico se contacta con maneras complejas y diversas de trabajo con la política que se aprecia en esta novela. Y cómo lo histórico contemporáneo ingresa y circula por *Intemperie* muestra las contradicciones y

paradojas de la realidad histórico-cultural. Entre las tensiones y contradicciones entre sectores y clases político-sociales y culturales, en la ficción se dibuja un horizonte de expectativas de cambios promisorios –recordemos que la novela se compone entre 1966 y 1969-. En ese horizonte, entre los habitantes de la villa, la ciénaga –donde vive el linyera Ursus-, los sindicatos, las clases media y de alta burguesía, circula, como ya vimos, la mención de “El Hombre” –Perón- como una figura histórica y mítica, en particular entre los sectores populares y entre muchos de los que en el mundo narrado desean algún cambio utópico. El desenvolvimiento de Diego –y otros varios personajes- en la ficción evidencia, muestra cómo va percibiendo y asimilando esos nuevos datos, esos nuevos aspectos de lo real, de un mundo pensable y sensible en devenir, en cambio. Interesa Diego porque, en cierta manera, es una de las voces más cercanas al escritor-narrador que organiza el conjunto textual, y esto a su vez permite apreciar cómo ha habido un cambio destacado –en las más diversas esferas plasmadas en el mundo narrado- entre una anterior novela de Pla, *Las brújulas muertas* (1960), donde aún sin esquematismos y con complejidad dialógica el peronismo y los sectores que adhieren al mismo son caracterizados negativamente, y este universo de *Intemperie*. Lo artístico experimental incorpora, transforma en los más diferentes y contradictorios sentidos, y permite nuevas resignificaciones, tanto de lo histórico como de lo político. Y esto asimismo puede transformar las valoraciones autoriales previas de aquellas esferas, mediante el trabajo artístico.

Lo político, lo histórico, lo experimental

Por más que entendamos que lo histórico es, en primer lugar, un relato, una narración, que organiza de una manera verosímil lo verdaderamente ocurrido en el pasado –no importa los alcances del espesor de ese pasado que tengamos en cuenta-, en ese relato histórico nunca deja ser fundamental la linealidad de lo reconstruido. En este punto, las modalidades miméticas de las literaturas realistas se acercan, a grandes rasgos, a la necesaria linealidad que define el discurso, la narración histórica.

De aquí que no es que las mimesis experimentales se definan, necesariamente, por un a-historicismo, sino antes bien por trabajar, entre los más diversos materiales, lo histórico de maneras muy diferentes a aquellas estéticas realistas. Si algunos de los rasgos clave de los textos experimentales son sus estructuras colagísticas, abiertas y de mixtura de los más diversos códigos artísticos, los extremos relativismos que alcanzan las figuras autoriales y la demanda y necesidad de que el lector sea lo más activo posible, hasta el punto de que puede devenir casi un coautor del texto artístico que lee; entonces también los materiales y componentes históricos y políticos que circulan por esas obras experimentales demandan lectores que acepten el pacto de completar, reconfigurar la configuración no lineal, discontinua, que tanto lo histórico como lo político –y todos los demás aspectos- tienen en dichos tipos de obras (ECO, 1985; ECO, 2012: 129-145). Por supuesto, que el desmantelamiento y rearticulación para desnaturalizar lo supuestamente dado como tiempos, espacios y convenciones establecidos para los sujetos, sea uno de los impactos

más intensos provocados por la experimentación literaria, esto no quiere decir –por la ya argumentado- que lo histórico y lo político-ideológico, tan ligado a aquello, no sean relevantes para estas modalidades artísticas. Antes bien, lo naturalizado histórica y políticamente, es lo que buscan cuestionar radicalizadamente las artísticas experimentales, para comenzar desde los usos de los lenguajes y desde allí la obra puede ser leída, puede devenir metáfora de alcance epistemológico (ECO, 1985: 176-200). En este sentido, la artística verbal experimental al desnaturalizar, desde la crítica del lenguaje, lo dado en los órdenes ideológico, político e histórico, puede manifestarse de manera definida como una instancia poética que ejerce una aguda crítica metapolítica y metahistórica de la sociedad (RANCIERE, 2010; BRACAMONTE, 2007: 652); todavía cuando lo histórico y lo político suelen encontrar una representación más orgánica en las mimesis de carácter más realista.

En esto radica mucho del potencial de crítica política que suscita una obra literaria experimental –más allá de los contenidos, códigos y formas que de por sí configuran, en lo histórico y político, aquellas obras-. Resulta interesante entender y comprender en este sentido tanto a *Rayuela* como a *Intemperie*.

Para reconsiderar. Si ciertas artísticas experimentales en la literatura argentina que comienzan a consolidarse post*Rayuela* pueden filiarse relativamente en su genealogía, no en todas ellas lo histórico y la política –en el sentido de lo político-ideológico de la sociedad histórica- circulan con la intensidad que subrayamos en la novela de Cortázar. Por ejemplo, podemos conjeturar que esto ocurre, en líneas generales, con las obras sin dudas experimentales de Néstor Sánchez, no obstante ser tan novedosas y decisivas por otra parte por cómo incorporan en cambio todo lo contracultural de los ´60 y ´70. Sin embargo, como hemos visto, por sus similitudes, y asimismo por sus singularidades y diferencias, *Intemperie* –y desde ella el programa artístico de Pla- adquiere un nuevo valor en el sistema literario argentino, haciendo releer a *Rayuela* –y en ella el proyecto cortazariano- y siendo a su vez leída desde la misma. A partir de los núcleos experimentación, política y lo histórico, aquí hemos conjeturado criterios según los cuales podemos reubicar a Cortázar y Pla entre diferenciadas literaturas experimentales argentinas entre los ´60 y ´70.

Bibliografía

A.A.V.V., 2011, *Literal. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

ADORNO, Theodor, 1984, *Teoría estética*, Buenos Aires: Hyspamerica.

BRACAMONTE, Jorge, 2001, “*Rayuela* y *La casa verde*: teorías del texto, teorías de lo real”, en “Revista de Crítica literaria latinoamericana”, Año XXVII, Nro. 54, Lima-Hanover, segundo cuatrimestre, pp. 91-109.

_____, 2007, *Los códigos de la transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa argentina*. Córdoba: Jorge Sarmiento Editor/Universitaslibros/Ed. FFyH (UNC).

_____, 2012, “Nueva mimesis, imágenes y otredades en *Intemperie* de Roger Pla”, En “Revista de Literaturas Modernas”, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Nro. 42, en prensa.

_____, 2012, “Entre lo mimético y experimental. De nuevas novelas argentinas entre 1940-1960.” En MIRANDE, María Eduarda y otros, *Bicentenario y Literatura Argentina*. Jujuy: Universidad Nacional de Córdoba.

CORTÁZAR, Julio, 2012, *Rayuela*, Buenos Aires: Punto de Lectura.

_____, 1992, *Rayuela. Edición crítica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica-Colección Archivos. A cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich.

_____, 1994, *Obra crítica/1*, Madrid: Alfaguara.

_____, 2004, *Obra crítica/2*, Buenos Aires: Punto de Lectura.

_____, 1980, *El perseguidor y otros relatos*, Barcelona: Bruguera.

_____, 1991, *Todos los fuegos el fuego*, Bogotá: Norma.

_____, 1976, *Final de juego*, Buenos Aires: Sudamericana.

_____, 1986, *El examen*, Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.

_____, 1986, *Libro de Manuel*, Buenos Aires: Sudamericana.

ECO, Umberto, 2012, *Sobre literatura*, Buenos Aires: Sudamericana.

_____, Umberto, 1985, *Obra abierta*, Barcelona: Planeta-Agostini.

PREGO, Omar, 1985, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Buenos Aires: Muchnik Editores.

PLA, Roger, 2009, *Intemperie*, Rosario: Edición Municipal. Prólogo de Analía Capdevila.

_____, Roger, 1969, *Proposiciones. (Novela nueva y narrativa argentina)*, Rosario: Biblioteca.

_____, Roger, 1982, *Las brújulas muertas*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

_____, Roger, 1946, “El problema actual de la novela”. En “Universidad”, Nro. 19, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, enero-abril de 1946.

RAMA, Ángel y otros, 1981, *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marcha.

RANCIERE, Jacques, 2010, *Política de la literatura*, Buenos Aires: Ediciones del Zorzal.

RICOEUR, Paul, 2004, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.

WALSH, Rodolfo, 1994, *Operación masacre*, Buenos Aires: Planeta.

WHITE, Hayden, 1992, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica.