

**RESEÑAS**

***Figuras de la intemperie.  
Panorámica de estéticas contemporáneas.***  
**Paula La Rocca y Ana Neuburger**  
**(Compiladoras)**

**Por Luciana Irene Sastre**

Universidad Nacional de Córdoba

*Doctora en Humanidades por la Universidad de Leiden, Holanda, docente en la cátedra de Literatura Latinoamericana II (FFyH-UNC) y codirectora del Proyecto de Investigación “Archivos de la modernidad latinoamericana: escrituras contemporáneas de la teoría, la crítica y la literatura”. Integrante del proyecto investigación y creación artística “Escrituras performáticas: cuerpo y acción efimerodramas” (CePIA-UNC). Su investigación está dedicada a la relación entre literatura y performance.*

Contacto: [luchisastre@hotmail.com](mailto:luchisastre@hotmail.com)

Las publicaciones que constituyen colectivos, que tal vez le pre-existen o que tal vez practican en el ámbito de la literatura y por única vez un efecto relacional, siempre despiertan la inquietud por el vínculo que se agrega a las operaciones lectoras. La situación sugiere la necesidad de un recorrido sobre los encuentros y hasta las amistades que finalmente se incorporan al tejido conceptual por una imagen del grupo tomando sol al costado de un río para celebrar el placer raro del congreso, del seminario o de la presentación de un libro. Hay, entonces, una forma de cronicar implícita que provoca de otro modo las hipótesis acerca de la selección de autores, la división en capítulos, el prólogo, la apertura y el epílogo. Estas imágenes, solo sospechadas, del árbol familiar ocasional, se replica en las series estudiadas cuya conformación apunta a desenvolver complejidades en diálogos internos que desestiman los recursos de la refutación para usar, con preferencia, los embragues que suavizan la marcha.

*Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*, ha hecho propias algunas formas de figurar la escritura en una residencia literaria que experimenta los fenómenos naturales, los accidentes geográficos, el genocidio y el extractivismo en sus potencias poético-filosóficas. Aquí las palabras son materia sobreviviente que, en ciertas condiciones poéticas, descentradas, anómalas de aparición, vuelven a ser pronunciadas sin ser las mismas realmente, pues dan cuenta de la inextricable y huidiza dinámica de la memoria. En esta extensión “la figura abre un campo de operaciones [...] es la forma que el presente toma en estos escritos” (13) afirman las compiladoras definiendo, según entiendo, una perspectiva de qué es ser contemporáneos en el terreno de la escritura. Es decir, con la lente barthesiana que pone Milone al proyecto en el comienzo del primer capítulo, se sumergen en sus tiempos y elaboran sus puntos de vista mediante una “curvatura del cristalino” (23) como figura metodológica.

Brevemente, es por lo anterior que la nómina de autores ya promete unas formas de escritura que ascienden y descienden por corrientes teórico-críticas haciendo del ensayo ese enclave

que lo define como intemperie y que deja al lector expuesto a lo que Noelia Billi llama “una lógica vegetal” (9), ya por su exposición a las inclemencias del clima crítico que cada objeto de estudio despliega, ya por su sumisión a los tiempos que problematizan la experiencia de modos singulares, en una oscilación histórica constante entre lo extraño y lo familiar. En este sentido, la lectura en una situación que se anuncia a cielo abierto, abre el campo de los desquicios para realizar allí distintas operaciones arqueológicas con las herramientas de distintos regímenes de lo sensible, a los que se propone “pensar por figuras” (19) como adelanta Gabriela Milone. Declarado así el objetivo nuclear de los artículos, la escritura empieza a desenvolverse en su propio moldeado de las materias, es decir, en irreductible estado de transformación. Más precisamente, el lenguaje y la escritura son trabajados con acciones escultóricas que consideran sus procedimientos en virtud del volumen, del peso, del estado, de la solidez o fugacidad de la materia, que es, en síntesis, la condición de “plasticidad” (19) de las palabras, pero también de los procesos de figuración. Es la plasticidad del pensar y de la figura, entonces, la que introduce el reconocimiento de la “coalescencia” (26) que revierte la fórmula en una apuesta mayor de apertura textual por medio de la cual el lector, por ejemplo, “ve el pensamiento figurarse” (27).

El primer movimiento compilatorio se titula “Materia, agua, plasticidad”, dando las claves de lectura a partir de las que se configuran “la forma *haiku*” en un cuidadoso estudio de Julia Jorge dedicado a la “figura del agua” (37) en la escritura de Tadena Santōka. El texto tiene uno de sus centros en el acto del “dar a ver” que la autora retoma de los estudios de Lyotard, y allí se abre un remolino conceptual que implica un sistema que nos debe ser explicado en detalle demandando además unos tiempos para la tarea de lectura que reconozcan una ampliación frente a una lengua que ofrece la imagen antes de leer. Luego, se exhibe el dilema de la traducción minuciosamente, entonces, la formación del *haiku* de una lengua en otra es primero una muestra del espesor de los juegos sintácticos aplicados a poetizar el rocío, el viento, las hojas secas.

Esa presencia atmosférica adquiere la forma del caudal en el texto de Franca Maccioni acerca de dos expediciones llevadas a la crónica que remontan el río Paraná-Paraguay, la de Ulrico Schmidl en 1534 y la de Martín Prieto y un colectivo heterogé-

neo de colaboradores que llevó a la publicación de *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico* (Graciela Silvestri (Ed.) CCPA, Rosario; Altair, Barcelona, 2011), entre algunas otras materializaciones en papel. Dos veces río abajo, dos tiempos del mito fundacional: el primero que lo rasga para siempre y el segundo, que lo cura de palabra al navegar el torrente simbólico –porque el río está militarizado y contaminado– para “recomenzar la imaginación” (66) obstinadamente.

A continuación, y ampliando la reflexión hacia un “pensamiento acuático” (75) de los modos de dominio de las aguas y sus vientos, por ende, del tiempo en el montaje poético-documental de Patricio Guzmán (2015), Belisario Zalazar encuentra el síntoma en el naufragio. De este modo, las escrituras se sumergen en las profundidades de las lenguas detectando las partículas suspendidas y las formas de vida unicelular como principio activo. A partir de allí pasamos a los procedimientos figurantes del documental, que convierte a esas visiones en materia maleable cuya plasticidad se define tanto por la conservación de datos específicos como por la permeabilidad a sus condiciones de existencia. Así es como el mar devuelve los cuerpos con que lo involucraron en los crímenes de lesa humanidad, los ríos admiten una repetición planificada que realiza la “frágil heterotopía que no cesa de ensayarse” (71) en su recreación del pasado.

De algún modo, como formula Paola Cortés Rocca en su epílogo, estos primeros textos han agudizado el olfato para movernos en una materia que, en principio, se rehúsa y amenaza con la asfixia. Sin embargo, la posibilidad de desvío, de engaño, de desplazamiento, ha sido la treta persistente para sortear los obstáculos.

“Entre la luz y su falta, ¿no están, justamente, los poemas?” (96), se pregunta Martínez Ramacciotti. El capítulo titulado “Formas, luces, presentes” comienza con la calidez solar, con el placer del brillo, con la ineluctable ternura de la luz de las luciérnagas no sin antes mostrar la tajante configuración cultural que ha sido, ante todo, un rayo incendiario. Javier Martínez Ramacciotti elabora una serie dorada de poemas de Daiana Henderson, Mariano Blatt y Francisco Bitar, cuyos ínfimos destellos se producen en un haz difuso de luz solar o eléctrica que es todo un encuentro con las cosas vistas en la forma plástica de un lugar que las hospeda con quien las ve. Si Ramacciotti

piensa el Sol en forma de tiempo para mirarlo como conquista íntima de la precariedad, o sea, como resistencia a la responsabilidad individual por lo perdido o lo ganado, Ana Neuburger figura en ensayo su lectura del mapa de luces en *La villa* (2011) de César Aira. Como en contrapartida a la ciudad letrada, la villa es de noche un “derroche de luz” (111) inestable en su trazado cuya explicación alterna entre el giro televisivo y el fantástico en un “proceso de transformación y de plasticidad continua” (114) que acumula una visión satelital con la carga de cartón en la instalación del mecanismo narrativo. La crisis de los años 90 y la novela como paradigma del realismo literario hacen colapsar sus leyes internas dejando expuestas las operaciones plásticas de una improvisación acelerada en la que el proceso creativo y la obra coinciden y se hacen inseparables, de allí que estén disponibles para un constante volver a probar su “carácter de fluidez” (118).

Desde las duplicaciones y los claroscuros se presenta una pregunta sobre la “afección mutua” de aquello que a primera vista parece una interferencia en el dominio de la escritura. Sin embargo, el análisis de Paula La Rocca sobre las tachaduras en la obra de Magdalena Jitrik, Mauro Cesari, Alejandra Bocquel y Voluspa Jarpa, afirma que “el tachado produce una evidencia visual” (130) que consiste principalmente en proponer la “plasticidad” tanto de los soportes como de los materiales. En esta desjerarquización se resignifica la forma visual de la tacha, en tanto que es un añadido que obtura la lectura o que abre un hueco cuyo fondo se pierde en el plano, pero también que se despega de la superficie textual, que interrumpe en función de la posterioridad, que comporta mientras, en un movimiento reflexivo: la escritura misma es una tachadura sobre el papel o, visto de otro modo, cada espaciado entre unidades de la lengua permite la emergencia de un blanco. Estos vaivenes pendulan entre la superficie y la profundidad operando simultáneamente una pregunta por los deslices entre literatura y pintura, entre documento y archivo, entre los cuerpos y las acciones, el olfato y el agua.

Estas disquisiciones nos han dejado al borde del barroco y, de un modo magistral, el final de la compilación introduce el aire en forma de “soplo”. Silvana Santuchi y Leonel Cherri le ofrecen al asma lezamiano la respiración del Eolo de Mariano Rodríguez, fuente de lances al futuro, que es siempre el del lec-

tor, cuyo epítome es aquí Severo Sarduy. Y así se manifiesta esta última voluta, mas no final, según la cual podemos concluir que la figura a la que arribamos tiene espectros, fantasmas y otras formas de la ausencia. Estas revolotean para que podamos poner a prueba los efectos de la lectura en la escritura de articulaciones tales como la posibilidad de un “materialismo plástico” (31) que se realiza en la tradición literaria en tanto que la herencia perturba el orden temporal para consignarse en una constante promesa o en la cita de una escritura ausente. Tal es una forma posible para considerar cómo la performance autoral de Mario Bellatín respecto de su inconseguible novela *Las mujeres de sal*, responde, en una amalgama propia del arte contemporáneo, a las formas de lo sagrado que persisten en nuestra cultura secularizadas pero vigentes en el ámbito del arte, y al mercado – en síntesis, al capitalismo como religión– al que performáticamente le expropia su obra y la emancipa de la reproducción. Incita esta ausencia de original a pensar en las menciones fraudulentas y fracasadas de su propia obra, pues la lógica de la cita requiere del documento probatorio de ese índice anterior. Al mismo tiempo se permite una “des-escritura” (166) para una infinita reescritura que arriesga su lugar en el archivo, no sólo con la fuerza del contra-archivo, sino apostando a lo imposible de clasificar.

Para concluir, retomo la pregunta crítica en cuanto a las herramientas de comprensión con que abordar una “nueva ontología de los lenguajes”, tal como se preguntan Santuchi y Cherri, para decir que, efectivamente, y teniendo en cuenta el ejercicio de escritura y de participación académica que cada uno de los autores de la compilación lleva adelante, sus operaciones ofrecen dispositivos parciales pero todos convocados en la experimentación en torno a la *figura*. Se pliega y despliega así una figuración flexible con cierta estructura viva como forma posible del lenguaje en contacto con el agua, el aire, la luz, el vidrio, la piedra, el verso, la tinta, etc., registrando “su pertenencia a esa misma materia” (20), como dice Milone en las primeras páginas.