

Coronel Pringles 1981: literatura y democracia

por *María Guadalupe Salomón*
(*Universidad de Buenos Aires*)

RESUMEN

En 1981 Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini escribieron en Pringles su único trabajo en colaboración: *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*. Publicado veintiún años después con un epílogo de Fogwill (“*La instalación de Arturo Carrera*”), este poema rural de vanguardia prefigura la novela por venir. Una serie de escrituras literarias y críticas (especialmente de Sarlo y de Ludmer) se disputan el sentido de las relaciones entre literatura y democracia. ¿Cuál es la novela de la democracia? Para Fogwill, en Pringles 1981 todavía pueden distinguirse los componentes de un nuevo régimen de la representación en la Argentina.

LITERATURA – DEMOCRACIA – REPRESENTACIÓN – NOVELA

Pieza rural de poesía de vanguardia

En 1981 Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini escribieron en Coronel Pringles, Provincia de Buenos Aires, su único trabajo en colaboración: *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*. Eligieron el teatro (“drama púdico pero muy aclamado en un acto para 60 minutos, 30 segundos, exactamente”) para pegarle a la representación en su instancia más encarnada y en su propia fortaleza: “Triturar al actor, al humanoide, al falso Adán histriónico (y si es posible romperle el corazón) que detenta un poder equívoco e irrisorio del cuerpo” (9). *Palacio* fue publicado en un pequeño volumen recién veinte años después, con una suerte de epílogo, “*La instalación de Arturo Carrera*”, en el que Fogwill presenta el año 1981 como el de un sisma literario e histórico (sisma en la historia de la literatura argentina y en la relación de la literatura argentina con la historia).¹ De un lado estaba la obra en la que “podía haber todo lo escrito, dicho y hecho por el artista”, sin “lugar para convocatorias a públicos sometidos al encierro en la sala a oscuras” (obra de la que *Palacio* es el caso). Del otro el infortunio de “los que apostaban al poder revelador del teatro y la narrativa”. El primero era el color al que el propio Fogwill había apostado a fines de los años setenta, cuando invirtió parte de su capital de publicista en el sello editorial, Tierra Baldía, en el que había publicado su libro de poesía *El efecto de realidad*, y en 1980 *Austria-Hungría*, de Néstor Perlongher, *Majestad, etc.*, de Oscar Steimberg y *Poemas*, de Osvaldo Lamborghini.

Pero aquel público que junto con los humanoides de la representación era expulsado del Palacio de los Aplausos por Lamborghini y Carrera, se acomodaba bien en 1981 en la platea de la escena cultural a presenciar el “despertar” “de lo que concebía como una *dictadura militar*”, y en ese mismo acto pasivo formaba parte de la obra mayor de economía política en la que la tarea de la dictadura, dice Fogwill, era cedida al “público civil, civilizado”. Un doble movimiento en el que los que ganan en la literatura (los suyos, los de Fogwill) pierden en la cultura, o mejor dicho, pueden perderse en ella, de muchos modos. Y este riesgo de hacerse cultura no es un afuera de la literatura misma.

El ensayo de Fogwill no es un mapa de amigos y enemigos ni una lista negra invertida. Funciona más bien como una instantánea en la que pueden distinguirse aún los componentes de un nuevo régimen de la representación en la Argentina, a punto de chocar y mezclarse. El momento en que una escritura que viene replegándose desde los años sesenta contra la representación (sin renunciar a una cierta cualidad política) parece tomar distancia de un funcionamiento cultural que se

¹ Sobre la reconfiguración de las relaciones entre representación, literatura y política en *Palacio*, ver Schettini (2009: 299-300).

integra a la operatoria de la representación política por venir. Pasado ese punto, la alianza entre literatura y democracia se recortó y soldó contra el fondo de la política represiva de la dictadura: la dictadura y los libros como dos territorios antagónicos, y por contraste la inapelable unión de literatura y democracia.

Alrededor de la publicación demorada de esta *pieza rural de poesía de vanguardia*,² Fogwill, que nunca se presentó como un purista del arte, refresca desde la literatura como trinchera sus disidencias históricas con la política cultural del alfonsinismo.³ Pero lo que deja pensar va más allá de esa crítica de coyuntura. Se trata de una cierta tensión constitutiva entre la literatura y *usos* culturales, patrimoniales, económicos, identitarios que son parte del concepto de la propia literatura. En su lectura retrospectiva del acontecimiento literario y político que retrata Fogwill plantea la posibilidad o la necesidad, o el hecho necesario, de considerar ciertos derroteros literarios como instancias críticas de un régimen político del que, por otro lado, no pueden sino formar parte.

Coronel Pringles: 1981 constituye precisamente el antes y el perímetro inmediatos del problema a abordar. Lo circunscriben *temporal y espacialmente* y lo hacen inteligible. Temporalmente, es el final de la dictadura y el horizonte del nuevo sistema de representación política que se avecina (Fogwill lo dice con certeza, porque escribe después, en el momento de la publicación tardía de *Palacio*...). Espacialmente, es el *interior*, o sea el afuera de la ciudad de Buenos Aires y el encuentro o el retiro de un grupo de escritores que están en tránsito desde la ciudad y hacia ella (“Osvaldo Lamborghini parte hacia la capital federal el sábado 16 del corriente”, dice la gacetilla con que cierra la edición de *Palacio*). No es un exilio verdadero el de estos escritores, y tampoco conspiran exactamente, pero si se tuviera que parecer la escena a una de las figuras del período en cuestión, se acercaría más a la conspiración que al exilio.⁴

La novela como territorio en disputa

La invectiva de Fogwill contra “el poder revelador del teatro y la narrativa” (2002: 59-60) no es una renuncia a la novela sino más bien la demarcación de una disputa por y en el género novela. Los antagonistas de su epílogo de *Palacio* pueden leerse cifrados en dos ensayos-panorama de la novela

² La demora no termina de resolverse. La edición de 2002, según puede leerse en la biografía de Lamborghini de Ricardo Strafacce, omitió un fragmento referido a Borges (copiado en una nota en la p. 710). *Palacio* tampoco apareció en las ediciones de la obra completa de Lamborghini, como me hizo notar Strafacce en una conversación sobre el tema. “[D]es-pacio”, como desmontaje del espacio de la representación, prescribe *Palacio* en una de sus dos viñetas más nítidamente deleuzianas (10), y ese parece ser el ritmo fugado de su aparición ante nosotros.

³ Su hipótesis, ya publicada en 1984, sobre el carácter funcional que la política cultural del alfonsinismo tuvo en los procesos de legitimación en democracia del orden social y el régimen económico y de distribución de riqueza de la dictadura. Frente a la oferta peronista intragable, dice Fogwill, el “formalismo radical” ofertaba un “retorno a 1853”: “El arte de la política cultural que el nuevo régimen atine a darse, consistirá en generar las condiciones que amalgamen a ese sesenta por ciento de los argentinos, otorgándoles su identidad moderna europea, social y democrática, al tiempo que se elaboran los signos idóneos para convencer al treinta o cuarenta por ciento que está fuera del juego, que si no participa del nuevo paraíso es por su propia culpa. Ese tercio que quedó afuera serán los nuevos indios de esta remake del 53” (2010: 56).

⁴ “A fines de los setenta y comienzos de los ochenta”, cuenta Fogwill, “se sucedían los retiros a Coronel Pringles promovidos por Arturo Carrera [...]. Néstor Perlongher, Osvaldo, Emeterio Cerro, Alfredo Prior, y yo entre tantos ignotos de Buenos Aires fuimos introducidos por Arturo en la *novela* urbana del pueblito insignificante donde por un efecto de contraste parecíamos significar algo a los atónitos personajes de las fuerzas vivas del lugar” (2002: 61, subrayado mío). Según Strafacce, la estadía en Pringles fue para Lamborghini un último recurso cuando ni en Buenos Aires ni en Mar del Plata, donde vivía su familia, había más lugar para él. A fines de noviembre de 1981 se iría a Barcelona con menos de diez dólares y sin nadie que lo esperara allá; ese mismo año Perlongher partió para San Pablo. La figura es más la del emigrante que la del exiliado, según los cánones de la época.

argentina contemporánea de Beatriz Sarlo escritos con veinte años de diferencia, antes y después del texto de Fogwill. En la selección personal de sus escritos sobre literatura argentina publicada en 2007⁵ sobrevivieron “Política, ideología y figuración literaria”, de 1987 (va de fines de la década del setenta a mediados de los ochenta) y “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, de 2006 (se ocupa de publicaciones desde los años noventa).

El problema que Sarlo plantea en estos ensayos gira en torno a la relación entre literatura e historia, puntualmente, a la producción de sentido que la novela lograría mediante sus “figuraciones” oblicuas de la historia reciente. En los ochenta, la novela argentina habría ocupado una función aún no desplegada por las ciencias sociales y la historiografía: la de construir en términos *culturales* y con vistas al orden democrático una *perspectiva* para elaborar valores colectivos y pensamiento crítico, allí donde el autoritarismo dejaba o bien la experiencia caótica para una comunidad nacional cuya esfera pública había sido arrasada (y colonizada la privada) o bien la identidad de sus propios valores monológicos, nacionalistas y militares. (Bajo *experiencia autoritaria* Sarlo engloba la dictadura de 1976 y lo que describe como la militarización del estado para dirimir la interna peronista tras la muerte de Perón.)

La novela resulta un puente *cultural* privilegiado entre dictadura y democracia en la Argentina, a caballo de un problema intrínsecamente literario, estético: la crisis de la representación realista. Un tipo de representación que rodea lo real y el campo histórico busca “aproximar respuestas, a menudo altamente figuradas, a la pregunta sobre la historia argentina y las experiencias de los últimos años” (335), alejándose en distintos grados del realismo; la metonimia, la parodia, la metaforización y la alegoría son los mojones de la escala más usada por Sarlo en 1987 para dar cuenta de este alejamiento. Este carácter *oblicuo* de la figuración habría podido sortear la censura y concitar el interés del público en los años finales de la dictadura, sin renunciar a ciertas funciones ordenadoras (*perspectiva*) del realismo. Pero además de esta cuestión coyuntural (la de la censura), sería el resquebrajamiento novelesco de la representación lo que habría permitido a estas novelas ocupar el lugar de los discursos constructores de *sentidos* ante la violencia reciente, al menos hasta que disciplinas científicas crearon masa crítica interpretativa sobre el período. Estas escrituras constituyen para Sarlo el campo de *la novela de la democracia argentina alrededor de 1981*. Los límites y expresiones más altas de esa novela que produce perspectiva son *Respiración artificial* y *Nadie nada nunca*, sin excluir a Jorge Asís.

En el panorama de 2006, “La novela después de la historia”, las novelas de Fogwill y Aira resultan en cambio fundadoras de un tipo de narración que Sarlo llama *etnográfica*, donde el presente no es abordado “como un enigma a resolver sino como escenario a representar” (2007: 473).⁶ La prolífica saga de Aira, así como la cuantitativamente más modesta de Fogwill, se iniciaron también en los ochenta. Sarlo lo consigna en este ensayo de 2006: Fogwill y Aira son “[d]os escritores [...] que *vienen de los ochenta*” (474, subrayado mío), pero no entran en la hipótesis de la novela de la democracia, la que preparaba la inteligibilidad del pasado inmediato. Las novelas de Fogwill y Aira tendrá una función opuesta, cuyos frutos se verán en el campo literario más de una década después: la presentificación etnográfica incluso de la historia remota: “existe un Aira”, dice Sarlo en este mismo ensayo, “que tiene el siglo XIX como presente, no como pasado” (474-475).

⁵ Cuando Sarlo explica sus criterios de selección, otra vez se destaca *1981*: “nada de lo publicado antes de 1980 me parece aceptable y, por eso, el primer artículo incluido es de 1981, cuando yo tenía treinta y nueve años, la época de mi segundo comienzo” (2007: 11).

⁶ Aunque no lo usa allí, el concepto en juego para la distinción es el de *perspectiva*. El concepto aparece en la reseña contemporánea sobre Alejandro López (“¿Pornografía o fashion?”): el problema de *keres kojer?* = *guan tu fak* sería la “falta de perspectiva” (468) respecto a la “marginalidad” de las travestis y el mundo retratado en la novela, lo que la condenaría a una novedad sólo sostenida en los contenidos, y la acercaría al tratamiento televisivo, muy mal valorado. Y en el trabajo de 1987, frente “al monólogo practicado por el autoritarismo” en las ficciones estudiadas “aparece un modelo comunicativo que tiende a la perspectivización y al entramado de discursos” (330).

Si en su selección de críticas de 2007 dedica a Fogwill dos reseñas (a *Los pichiciegos* y a *La experiencia sensible*), Aira sólo aparece en sus ensayos fechados entre 1981 y 2007 dentro de textos dedicados a otros temas o autores.⁷ En la panorámica de 1987 figura en la primera nota al pie, con *Ema, la cautiva* (1981) en la lista de “las novelas publicadas durante el período [...] que, de algún modo, se relacionan con la problemática expuesta” (327). En 2006 Aira explica el corte etnográfico a partir de los noventa, y Sarlo suma allí un breve análisis de *La villa* (2001) y *Las noches de Flores* (2004), y una referencia a *Yo era una chica moderna* (2004) (“novelas-crónica de Aira, un escritor que [...] recorre espacios sociales; 475). Y un año antes había aparecido como cita de autoridad y de decoro, junto con Fogwill y Saer, contra *keres coger? = guan tu fak*, de Alejandro López (469).

El procedimiento general no es propiamente el de la exclusión sino el de la *excepción*. En la ensayística de Sarlo y en sus reseñas, ciertos autores *excepcionales* escriben su propio ingreso al canon y también su propia clausura, que funciona además como límite para futuros intentos de ingreso en esa línea. Así por ejemplo Puig y Aira son el antes y el límite formal, procedimental y del (mal) gusto de *keres kojjer?* de López,⁸ y Osvaldo Lamborghini sirve para leer y dejar afuera a Cucurto:

[...] los libros de Cucurto ponen el cuerpo antes que la cabeza [en contraste con la ‘literatura intelectual’ de Saer, Piglia y Chejfec] [...] Sin embargo, el carácter sociológico de las novelas de Cucurto lo vincula directamente con una tradición a la que él contradice porque esa tradición, la del realismo, fue bien pensante y pequeñoburguesa. La crítica radical de esa literatura *comenzó y terminó* con Osvaldo Lamborghini. Después de la trituradora lamborghiniiana ya no hay escándalo sino sana diversión, desfachatez y simpatía” (2007: 478, subrayado mío).

Coincide en ambas críticas la idea de la esterilidad de un intento por escandalizar, por provocar algún tipo de transgresión ya clausurada por la historia misma de la literatura y sus casos excepcionales, que habilitarían al tiempo que objetarían a estas escrituras así tachadas. Y la *esterilidad* es precisamente el atributo de la excepción: escritores sin descendencia, o con una descendencia ilegítima, *malformada* (con problemas precisamente en el nivel de la forma, que es el que define el valor estético).

Los saltos sobre Aira y sus usos prescriptivos pueden incomodar o llamar la atención, pero lo que Sarlo dice y lo que no dice no deja de ser verdadero. Lo que se cocinaba en Pringles: 1981 no empezaría a tener *efectos* visibles sino hasta la década del noventa y los años dos mil. Demora que se lee bien en el lento e incompleto camino hacia la publicación de *Palacio de los aplausos*.

Del escasamente orgánico núcleo de Pringles 1981, tres miembros estaban ante la puerta de sus novelas en distintos estadios de acontecer en relación con la publicación: el propio Fogwill, Lamborghini y Aira. De las varias que Aira llevaba escritas y en circulación, *Ema, la cautiva* fue la primera en publicarse. *Los pichiciegos* salió en 1983. La obra narrativa de Lamborghini que siguió a 1981 fue publicada en forma póstuma, editada en primer lugar por Aira (1988). Poco antes de la

⁷ En 2008 publicó en *Perfil* una reseña de *Las conversaciones* (Beatriz Viterbo, 2007), incluida en *Ficciones argentinas* (2012).

⁸ “En un sentido ético, Puig es un autor serio. Su originalidad no es sólo lugar común sino la negación a sentirse exterior al espacio que el lugar común defina [...] No se coloca por encima del mundo de sus personajes, pero tampoco coloca a sus personajes en un submundo degradado [...] Puig ama el artificio hasta el mal gusto. No ama simplemente el mal gusto [...] Tuvo el pudor de sus gustos y también se regodeó en ellos, atribuyéndolos generosamente a sus personajes [...] El gusto de Puig se fue perfeccionando: con los años, en lugar de cambiar, encontró las razones y las obras que le permitieron fortalecerlo. Esa idea de un aprendizaje introduce una distancia no inmediatamente mimética, ya que lo que Puig aprende son los géneros de la literatura y el cine, por lo tanto formas” (2007: 464-465). (Léase en esta última observación sobre la prioridad de las formas el punto de encuentro entre el gusto y el bueno gusto en la novela.)

salida de *Ema*, Aira publicó su propio panorama de la novela argentina contemporánea. Aún inédito se lanzó lapidario con todos, y especialmente con Piglia (*Respiración artificial*).⁹ Sólo rescata a cuatro escritores que desde la novela “se comprometen en serio, sin ironías ni cálculos, con la literatura” (en Strafacce 2008: 668): Puig, Saer, Peyceré y Osvaldo Lamborghini. En este catálogo, Lamborghini aparece como ejemplo y vía muerta: “Y Osvaldo Lamborghini no parece tener intenciones de escribir otro *Sebregondi*. Por lo demás, sólo queda *esperar*”. (La novela es asunto del porvenir, pero improbable.) A pesar de que la comunicación entre ambos amigos se interrumpió casi por completo, Strafacce lee la pasión final de Lamborghini por la novela como un duelo que empieza con ese *desafío de 1981* y continúa con las noticias transatlánticas de las primeras publicaciones de novelas de Aira.¹⁰

También la novela de Fogwill de comienzos de la década parecería remitir a un diálogo temprano con la escritura de Aira. En marzo de 2014 Alfaguara publicó *Nuestro modo de vida*, novela inédita datada entre 1980 y 1981. El “Prólogo” que venía con ese original descartado por su autor empieza: “Produje *Nuestro modo de vida* intentando plagiar *La luz argentina*, bella novela del narrador argentino César Aira. Un par de temas centrales –la cuestión de la pareja y el problema de la división entre lo de afuera y lo de adentro– parecían insuficientemente desarrollados en la obra de Aira y me propuse avanzar sobre ellos [...]”. Fogwill, como Aira en su panorama, se decide a *esperar*: “Pero no se trata aquí del adentro y el afuera del cuerpo, ni del adentro y el afuera de las familias. Mi objeto, si se lo alcanza a detectar en la novela, es *el límite entre el adentro y el afuera de la vida humana*. No sé si he producido ese objeto u otro. *Quizás una próxima novela de Aira nos lo revele*” (2014: 8, subrayado mío). (Recordemos el programa contemporáneo de Carrera y Lamborghini: “Triturar [...] al humanoide”.) La novela es escribir y esperar una respuesta en otra novela, al menos en estas instancias preliminares alrededor de Pringles: 1981.

Como vemos, *el poema rural de vanguardia*, de la vanguardia rural de Pringles, no se erige realmente contra la novela. Alejado de la escena urbana en la que, según lo describe Fogwill, se distribuyen lugares y aplausos expectantes, escribe o deja que se escriba la novela por venir, conspira.

Nota sobre otro retiro al campo en la antesala de la democracia

En 1987 Josefina Ludmer publicaba su tratado sobre la patria, “concebido durante la dictadura militar y escrito durante la democracia”. (El tratado bien podría dedicar un apartado a la distancia legendaria entre el campo y la ciudad tal como se reescribe en *Palacio*.) El gauchesco es un género que nace del contacto de la literatura y la ley, de la política, la escritura, la oralidad y la guerra. Sin embargo *no mezcla la literatura y la ley*, que en un punto *no preexistían al género mismo*. Las categorías de *uso* y *alianza* con que Ludmer las conecta marcarían el espacio político y cultural en que algo así como una ley y una literatura argentinas son posibles, se articulan y a la vez se distinguen una de la otra. (Por eso la gauchesca es a la vez un género patriótico y modernizador.)

⁹ Tanto Sandra Contreras (2002: 26) como Strafacce (2008: 666) destacan el tipo de irrupción que supone semejante barrida de todo y todos los colegas (escritores, pero también críticos y editores) siendo él mismo inédito o casi. Contreras registra en *Las vueltas de César Aira* una novela anterior, pero en su prólogo a la segunda edición de *Ema*, corrige indicando que *Moreira* en realidad salió en 1983, varios años después de la fecha que figura en las legales. (Otra demora.)

¹⁰ En la lectura de Strafacce, la novela se transforma en los últimos años (especialmente durante su encierro en Barcelona) en el artefacto que da respuesta a problemas concatenados para Lamborghini: seguir escribiendo (“¡Qué dificultades para escribir, Dios mío!” empieza y sigue el “otro Sebregondi”: *Sebregondi se excede*) y sacarse a sí mismo de la escritura para poder seguir escribiendo. En este sentido el punto final de la biografía de Strafacce es ejemplar: no sólo termina cuando termina la vida de su biografiado sino cuando, expurgada la autorreferencialidad mediante la pasión novelesca, esa vida no puede ya leerse en la escritura de su autor.

Como problema y como proceso, el género es el territorio que le permite a Ludmer concebir y percibir la economía política de los cuerpos y los discursos que anticipaba los conflictos de la república por venir, e ir de las condiciones de posibilidad de “El matadero” (de su publicación demorada) hasta *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini, cuyas voces “son el punto extremo de la literatura que nace con el género” (1998: 181).

El libro de Ludmer se detiene ahí, en 1969. Si para pensar la dictadura, también en 1987, Sarlo se dirige a las novelas que desde el final del período¹¹ pueden hacer inteligible para el público nuevo de la democracia el *pasado histórico inmediato*, desde el subtítulo de su libro (*Un tratado sobre la patria*) Ludmer retoma de la crítica nacionalista la función épica del *Martín Fierro* para llegar al momento inmediatamente anterior al de esas novelas y detenerse. Ludmer va más atrás, al siglo XIX, y se para antes; no sólo antes de la dictadura sino en el medio de su *prehistoria inmediata*: en el punto más alto de lo que se podía decir de y en la lengua de la proscripción del peronismo, *El fiord*, que aparece en esta serie como el último relato del género y el que antecede, con toda justicia, a la novela porvenir, pergeñada en el poema-palacio-arenga de Pringles: 1981.

BIBLIOGRAFÍA

Carrera, Arturo y Osvaldo Lamborghini (2002). *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.

Contreras, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.

Contreras, Sandra (2011), “Prólogo”. César Aira, *Ema, la cautiva*, Buenos Aires, Eudeba.

Fogwill (2002). “La instalación de Arturo Carrera”. Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini, *op. cit.*

Fogwill (2010). “Política cultural del gobierno democrático”, *Los libros de la guerra*, Buenos Aires, Mansalva. Publicado por primera vez en *El Porteño* en 1984.

Fogwill (2014). *Nuestro modo de vida*, Buenos Aires, Alfaguara.

Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Sarlo, Beatriz (2007). *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Sarlo, Beatriz (2012). *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, mardulce.

Schettini, Ariel (2009). *El tesoro de la lengua. Una historia latinoamericana del yo*, Buenos Aires, Entropía.

Strafacce, Ricardo (2008). *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires, Mansalva.

¹¹ Las novelas consignadas en 1987 van de 1977 a 1985. *Respiración artificial*, *Nadie nada nunca* y *Flores robadas en los jardines de Quilmes* aparecieron en 1980.