



Desvíos de la imaginación crítica. Ucronía y ficción política en Rodolfo Fogwill

Rodrigo Montenegro¹

Universidad Nacional de Mar del Plata
Centro de Letras Hispanoamericanas
Facultad de Humanidades
rdmontenegro@gmail.com

Resumen: Propongo un breve recorrido por las transformaciones de la teoría crítica durante las últimas décadas del siglo XX e inicio del siglo XXI. En este contexto sitúo la figura autoral de Rodolfo Fogwill al considerar sus gestos polémicos y textos literarios como signos característicos de ese cambio de época. Asimismo, ofrezco una aproximación a su *nouvelle Un guión para Artkino* (2008); ucronía en la cual se ejecuta una visión paródica sobre las condiciones de vida en un eventual Estado socialista argentino. Esta ficción permite considerar las potencias políticas inmanentes al texto literario, enfrentadas contra las figuraciones sociales y comprometidas de la literatura social.

Palabras clave: Fogwill – Ucronía – Socialismo – Historia argentina – Teoría crítica

Abstract: I propose a brief approach to the transformations of critical theory during the last decades of the 20th century and the beginning of the 21st century. In this context I place the author figure of Rodolfo Fogwill in order to consider his controversial gestures and literature as characteristic signs of that change of time. I also make an approach to his *nouvelle Un guión para Artkino* (2008); uchronia in which a parodic vision is executed on the conditions of life in an eventual Argentine socialist State. This fiction allows us to consider a political power immanent to the literary text, faced against the compromised figurations of social literature.

Keywords: Fogwill – Uchronia – Socialism – Argentine History – Critical Theory

¹ **Rodrigo Montenegro** es Doctor en Letras por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (FH-UNMDP). Se desempeña como docente e investigador en el Área de Teoría Literaria, integra el grupo de investigación “Escritura y Productividad” radicado en el CELEHIS. Actualmente, como Becario Posdoctoral del CONICET, desarrolla un plan de investigación sobre las modulaciones de la narrativa urbana contemporánea y la creación de imágenes críticas de la comunidad. En trabajos anteriores se ha dedicado al estudio de la relación entre teoría literaria, práctica crítica y políticas de la literatura.

Por una ética de la polémica

A partir de 1980, con la fundación de la editorial Tierra Baldía y la publicación de sus primeros textos, Fogwill irrumpe en la escena cultural argentina buscando recortar un lenguaje y una identidad en una tensa, y por momentos hostil, relación con los discursos literarios legitimados. Los objetos privilegiados de este impulso polémico se concentraron tanto contra las diversas modulaciones del canon borgeano, como contra la figuración del escritor comprometido con la revolución política. Según advierte Damián Tabarovsky en “El escritor sin público” –incluido en *Literatura de izquierda* (2004)–, la emergencia literaria de Fogwill y su obstinada intención por participar en una redistribución de los sentidos de la literatura argentina, puede pensarse como una intervención deliberadamente involucrada en la creación de un “contra-canon” literario. Esto implicaría un corte sobre la tradición de la alta literatura argentina a través de su adalid Osvaldo Lamborghini y su conocida denostación hacia la literatura ideologizada.² De hecho, Fogwill, establece a los hermanos Lamborghini como eje vertebrador de su política literaria; circunstancia que se materializa en la publicación de *Episodios*, de Leónidas, y *Poemas*, de Osvaldo en Tierra Baldía.

Sin embargo, más allá de una elección estética, el carácter disruptivo y sistemáticamente polémico del ejercicio literario de Fogwill solo es inteligible en referencia a los imaginarios vigentes hasta la década de 1970. Durante los treinta años en los cuales Fogwill desplegó su vida y obra (su cuerpo y escritura) en la escena cultural argentina es posible reconocer en su *ethos* polémico las resonancias del antiguo trotskista, del sociólogo atento al funcionamiento de las ficciones fraguadas en los lenguajes de la doxa, resistiéndose a toda cristalización

² En modo coincidente con el despliegue polémico realizado por Fogwill, aparecía en el primer número de la revista *Lecturas Críticas* de 1980, una entrevista a Osvaldo Lamborghini titulada “El lugar del artista”. Allí la “ideología” y las tendencias “populistas” de la literatura y la tradición de la literatura de izquierda era sometida a una violenta revisión. En la entrevista, Lamborghini focalizaba al enemigo de *Literal*, y por lo tanto de su propio proyecto de escritura, en el populismo: “Eva Perón es popular, los chicos de clase media de Filosofía y Letras, son populistas. La estética del populismo es la melancolía. (...) ¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse. Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos (...). En los textos la ideología actúa, la ideología sube al escenario y representa su papel” (49).

material y discursiva del orden institucionalizado. Sus virulentas críticas culturales, sus procedimientos y temas literarios, junto a las diversas formas de la agitación cultural se orientaron, en última instancia, a hacer visibles la omnipresencia de los dispositivos del control social, aún luego de la recuperación democrática, desde los sistemas de gobierno al mercado editorial y los hábitos de consumo.

En este sentido, el ciclo de novelas iniciado a partir de la década del 1990 propone una revisión crítica de los modos en que la política refracta y se hace visible en el discurso literario. Su relectura crítica de las experiencias políticas de las décadas del '60 y '70 no puede deslindarse de su continuidad con el presente democrático; especialmente, cuando ejecute su programa narrativo durante la década menemista y su fractura final durante los primeros años del siglo XXI. En sus novelas, la totalidad de los entramados ideológicos, las estructuras de militancia, los aparatos del Estado y la mercantilización de la cultura se fragmenta, y sobre sus partes se desliza un infranqueable halo de cinismo en el cual cada significativo remite a un dispositivo de control, a una cifra económica o a un pasado que no deja de reinstalarse en un presente considerado como el efecto de una contrarrevolución.

La lengua literaria de Fogwill se efectúa con los restos de un habla social, cuyo signo determinante es el desencanto revolucionario instalado en un medio que se presenta como consecuencia de un proceso de redistribución material y simbólica, y cuyo inicio se encuentra en las luchas políticas de la década de 1970. Para tal fin, Fogwill instaló en el escenario cultural de la Argentina democrática un lenguaje que intentaba hacer explícitas conexiones impensadas, delineando una política de la literatura que no cesaba de exponer las paradojas del campo literario, y en recusar la función social canonizada del escritor en tanto intelectual crítico. Esta operación instalaba para la actualidad del capitalismo neoliberal e informatizado una mordaz irreverencia anti-institucional desplegada contra todo proyecto teleológico de poder. Su apuesta crítica configuró un pensamiento sobre el núcleo excluido del saber; advirtiendo que esa trama en la cual se yuxtaponen deseo, poder y capitalismo fue clausurada por los administradores de la cultura oficial. Fogwill atacó ese decreto de lo impensable, para “pensarlo con los modelos

intelectuales que exorcizaron como intolerables” (*Los libros* 75). A través de ese *ethos* polémico, Fogwill revelaba el carácter político-económico de toda transacción simbólica, que, con cierto althusserismo residual, elaboraba una visión profundamente materialista del tejido social con especial foco en la cultura.

Quizás, siguiendo la opinión de Sergio Chejfec, Fogwill pueda ser catalogado como “bizarramente adorniano” (Zunini 62); imagen paradójica que demuestra su obsesiva atención a los datos de los medios masivos, aunque completamente refractario a “la convivencia ética entre el autor y la industria cultural” (Zunini 62). A partir de esta articulación contradictoria puede advertirse el carácter singular de la escritura y la pose fogwilliana. Su enfrentamiento a los consensos y condiciones del medio cultural contemporáneo imprime el gesto característico de su iconoclasia, en vistas a la composición de una experiencia sensible ejecutada como un gozoso vitalismo. Tal como sostiene Horacio González, sus novelas atacan el “hechizo del mundo técnico” (en línea), para hacer visible el estado disciplinado de esa experiencia, de la cual su lenguaje narrativo se hace cargo sin reservas. Esa realidad atravesada por la técnica y las múltiples tecnologías que administran la vida constituye la materia de sus montajes hiperrealistas, de sus descripciones derivativas que conectan la teoría económica con los placeres del consumo y la sexualidad. Porque, en efecto, la posibilidad de realizar una comprensión narrativa y teórica de esas conexiones impensadas constituye la modalidad del pensamiento fogwilliano, radicalmente opuesto a una visión que segmenta lo real en disciplinas, áreas de especificidad o zonas del saber. Desde una iconoclasia anárquica, Fogwill orientó las operaciones contra-canónicas de sus ficciones. Durante la década del 1980 –a través de la “letra vil” (Rosa 121) de los hermanos Lamborghini– atacó el legado de la pudorosa e intelectualizada literatura borgeana con la parodia y la exacerbación de todos los registros sensibles excluidos en la lengua de la Alta Literatura argentina. Para luego, a partir de la década del 1990, instalar un programa de escritura realista que componía a sus textos como superficies en las cuales observar los puntos de enlace y agenciamiento entre el deseo, el poder, el dinero y la historia política.

Luego de participar de la efervescencia política y cultural de la década de 1960, luego de instrumentar las innovaciones de la semiótica para operar en el

medio capitalista, la furiosa estética fogwilliana desplegó una política literaria que se escindía de todo consenso. A partir de Fogwill, la lengua literaria se instala en un panorama en el cual estética y política vuelven a replantearse como factores determinantes de toda discusión cultural. Sin embargo, la palabra del escritor se desentiende de las viejas pretensiones revolucionarias; opone a la “máquina de guerra” (Fogwill *Los libros* 319) –cuyo fin es la conservación del equilibrio social– una “máquina de producción” (Fogwill *Los libros* 319). En consecuencia, la escritura fogwilliana inscribe, tanto en la ficción como en la crítica de la cultura, una potencia política inmanente que dispone los gestos de una resistencia micropolítica contra la Alta Literatura, y al mismo tiempo, contra el canon moral del Estado y la sociedad argentina. Su prosa es un ataque a las identidades e ideologías que organizan esa moral y son solidarias al sentido común argentino; contra ellas, Fogwill produjo una literatura que saquea la sexualidad pudorosa, el nacionalismo ramplón, el ejercicio y la lucha por el poder (de Estado) en vistas a explorar, en la más absoluta exterioridad de la lengua literaria, las resonancias que la historia de las últimas décadas del siglo XX proyectan sobre el lenguaje.

Un guión para Artkino o la patria socialista

“Desde el momento en que la máquina de dogmas y los aparatos ideológicos ‘marxistas’ (Estados, partidos, células, sindicatos y otros lugares de producción doctrinal) están en trance de desaparición, ya no tenemos excusa, solamente coartadas, para desentendernos de esta responsabilidad. No habrá porvenir sin ello. No sin Marx. No hay porvenir sin Marx. Sin la memoria y sin la herencia de Marx”.

Jacques Derrida, *Espectros de Marx*.

Un modo para comprender críticamente las tensiones de la sociedad contemporánea durante las primeras décadas del XXI, de problematizar los límites difusos entre visiones del pasado y su proyección en la materia de lo actual, quizás sea representar, aunque sea distorsivamente, aquello que pudo haber sido. Elaborar desde las potencias de la ficción una versión contrafáctica de la historia constituye, quizás, el punto nodal –y por qué no, culminante– de una política literaria abierta a la disección crítica de los imaginarios políticos. Esta operación

fue realizada por Fogwill a través de una escritura alucinada de la historia argentina reciente que, siguiendo la lectura de Derrida, cabría nombrar espectral (especular); acto escriturario en el en la cual se revisitan los lenguajes, identidades y proyectos de la cultura de izquierdas.

Esta revisión de las máquinas marxistas se despliega en la breve novela *Un guión para Artkino* (2008), publicada por la editorial Mansalva. A través de una poética de la imposibilidad, Fogwill compone una ucronía³ que, por medio de la máscara autoficcional,⁴ genera una narración delirante, resultado del ejercicio de una irreverente imaginación crítica. Esta condición ucrónica toma como coartada una imposibilidad histórica, esto es: el triunfo de la revolución socialista en Argentina.

La breve narración revisa en clave paródica la historia reciente para retomar desde un cristal deformante las luchas políticas e ideológicas desarrolladas en Argentina durante las décadas del 1960 y 1970. El proyecto narrativo de Fogwill desplegado en esta *nouvelle* implica advertir la pervivencia de esa querrela en el entramado de la vida democrática, disputa que percibía con diversa intensidad, crispación y violencia solapada en el orden político y social argentino de las últimas décadas. En este sentido, si *Los pichiciegos* inauguraba en 1983 la novelística fogwilliana, *Un guión para Artkino* concluye el itinerario, cuyo signo común consiste en la elaboración distorsiva de los discursos e identidades que conforman la trama sociopolítica argentina. Observada en perspectiva la obra

³ Según define Ferrater Mora en el *Diccionario de Filosofía*: “UCRONÍA es literalmente lo que no tiene tiempo, lo que no está alojado en el tiempo, y, en particular, en el tiempo histórico, pasado o futuro. La ucronía equivale en este sentido, desde el punto de vista histórico, a la utopía, a lo que no está ‘en ninguna parte’” (844). La ucronía es, por lo tanto, “lo que hubiera pasado si...” y supone la posibilidad de un cambio radical de la historia por la más ligera desviación de su curso conocido en un momento determinado.

⁴ La categoría crítica de “autoficción” fue elaborada, con cierto gesto polémico, por Serge Dubrovsky en su novela *Le Fils* (1977). En todo caso, la definición realizada por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) considera a la práctica autoficcional a partir de la confusión entre autor y personaje. “La propuesta y la práctica autoficcional (...) se fundamentan de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta ambigüedad, calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción, pues, a pesar de que autor y personaje son y no son la misma persona, sin dejar de parecerlo, su estatuto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios” (32-33).

novelística de Fogwill es el resultado de un trabajo sobre las resonancias semióticas, poéticas y económicas que las vicisitudes políticas de la vida argentina encaraman en la lengua, en su historia y peso ideológico. De ahí que sus novelas se ejecuten como un espurio instrumento de investigación en el cual la ficción actúa como contra-epistemología, salteando los protocolos de las ciencias sociales para revisar la historia social.

Un guión para Artkino elabora la contracara del hiperrealismo de perfil etnográfico y sociológico que Fogwill desarrolló en sus novelas de la década del '90 y primeros años del siglo XXI,⁵ aunque puede advertirse que la clave político-económica permanece como una marca que se corresponde a ese proyecto narrativo. En su lugar, entonces, se delinea un relato compuesto por materiales históricos que pueden ser evaluados como los restos discursivos de una ideología, de un tipo de estructuración simbólica que excede la mera política partidaria para involucrarse en un conjunto de afectos e identidades. Al producir una saturación del imaginario soviético, el texto reconstruye una realidad verosímil aunque quimérica. Este regreso a los imaginarios previos a la ruptura histórica de un escenario tensionado por los avatares de la Guerra Fría debe ser considerado como el gesto disruptivo de un texto contemporáneo, apoyado en una deliberada operación en la que se yuxtaponen historia y literatura. En este sentido, el texto de Fogwill se posiciona contra la ruptura radical que desactivaría para el siglo XXI toda conexión con la genealogía de la modernidad literaria; ese universo ausente, aparentemente perdido, es el espectro que conjura la *nouvelle*, pero justamente por plantearse como emergente de ese estado irrecuperable, lo restaura para el presente.

Este breve y singular texto fogwilliano puede ser revisado a la luz de las consideraciones de Andreas Huyssen sobre el itinerario del arte crítico hacia el final del siglo XX. Huyssen insiste en articular una perspectiva que relativiza los alcances descriptivos de la sucesión cronológica como herramienta

⁵ Me refiero a *Vivir afuera* (1998), *La experiencia sensible* (2001), *En otro orden de cosas* (2002) y *Urbana* (2003). Tanto Beatriz Sarlo ("Fogwill") como Graciela Speranza ("Magias parciales") han identificado a partir de estos textos una flexión realista en la escritura de Fogwill. Esta descripción, si bien acertada para la serie de ficciones en clave urbana no se ajusta a otra zona de la literatura fogwilliana, la cual incluye algunos de sus relatos, la novela *Runa* (2003) y la presente *nouvelle*.

epistemológica, al tiempo que subraya la productividad de una comprensión histórica de los problemas culturales. En su reflexión en torno a las transformaciones culturales iniciadas en la década del 1960, proyectadas hacia el fin de siglo e involucradas en los debates en torno a la politización de la contracultura y la emergencia de la sensibilidad posmoderna, adopta una perspectiva multifocal que resulta fundamental para advertir y teorizar las modulaciones de la teoría crítica, de la cual el marxismo forma parte central, ya sea como discurso teórico, praxis política o construcción imaginaria. En este sentido, Huysen afirma que “es importante para el historiador de la cultura analizar estas *Ungleichzeitigkeiten* [asincronías] de la modernidad y relacionarlas con los contextos y constelaciones específicas de las historias y culturas regionales y nacionales” (336). En efecto, su propuesta permite subrayar las derivas de una imaginación crítica más allá de cualquier linealidad teleológica o modelo interpretativo esquemático. Contribuye a considerar las singularidades no solo de una ficción latinoamericana y rioplatense realizada sobre el cuerpo de doctrinas del marxismo, sino a conjeturar la potencia política de ese gesto al hacer ostensible una deliberada pragmática de la asincronía. Regresar a la “máquina de dogmas” (Derrida *Espectros* 27) marxista a través de la parodia implica algo más que una burla descarnada: se orienta a provocar la reinstalación de una materialidad discursiva vinculada a la teoría, junto a las formaciones culturales elaboradas en esa misma estructuración histórica como horizonte de posibilidad.

En efecto, el prólogo del autor da cuenta de un destiempo significativo entre la escritura y la consiguiente publicación de la *nouvelle*, “compuesta en 1977, o 1978, cuando ya nadie imaginaba la posibilidad de una Argentina Socialista” (9). De este modo, Fogwill deja en claro que el texto parte del violento desfondamiento de un universo político una vez ocurrido el golpe de 1976, para agregar inmediatamente: “Las cosas pudieron haber sido distintas, pero fueron así” (9). A partir de esta vacilación el relato se perfila como la concreción de esa posibilidad y formula, desde el inicio, un registro decididamente paródico en clave política. La irónica dedicatoria “A la memoria de Aníbal Ponce, Vittorio Codovilla y del General Juan Manuel Zapiola Etcheverry, que soñaron la Argentina de hoy” (7) reúne a una imaginaria figura castrense junto a dos nombres paradigmáticos del Partido

Comunista Argentino. La mordaz crítica al PCA encubre el exorcismo del pasado militante del propio Fogwill, al tiempo que ataca la política del partido redefinido como “Instituto Desmovilizador de Voluntades Bolcheviques” (10). En definitiva, la breve nota introductoria subraya la temporalidad heterogénea e impropia que el texto elabora en su regreso hacia los imaginarios activos hasta la década de 1970. La estrategia polémica que organiza la narración consiste en atacar a través de su protagonista, “el despreciable señor Fogwill” (10), dos cristalizaciones del pensamiento y la cultura argentina: por un lado, la figuración del escritor orgánico e institucionalizado en las directivas de la izquierda partidaria; por otro, al canon literario focalizado en las diversas apropiaciones de la figura de Borges. Esta síntesis ilusoria es el pretexto para hacer coincidir dos políticas literarias que Fogwill desarticula por igual:

La mayoría de los escritores de mi patria, cuando buscamos un modelo, no podemos sino apuntar a la figura de Borges, el genial ciego de Palermo. Hoy sabemos que, (...) fue víctima de un sistema perverso (...) con la artera finalidad de distraerlo de sus objetivos democráticos y populares presentando en su digna figura la imagen de un escritor capitalista, soez y reaccionario. (...) Más él a todo supo anteponer el estoicismo y la confianza en una Argentina que tarde o temprano amanecería Soberana, Soviética, Libre, Justa, Proletaria y Socialista (*Un guión para Artkino* 11).

La construcción paródica de un Borges apócrifo, lector de Pushkin, Gógol, Tolstoi y Dostoievski, pero sobre todo de Marx y Lenin, es el pretexto para hacer coincidir y atacar estas dos políticas literarias; es decir, no solo la tradición de la cultura de izquierda, las teorías del escritor *engagé* que entendieron a la literatura al servicio de la revolución, sino la formulación de una idea de literatura nacional en torno a las ficciones borgeanas. Estos linajes literarios se derriban en un registro que, al adoptar la forma de una proclama política, construye un discurso que oscila entre el delirio y el absurdo: “¡A producir y producir para agigantar la obra del socialismo y vengar en la carne de los enemigos de la victoria todos y cada uno de los sufrimientos de nuestro padre y maestro el gran Jorge Luis Borges! Ese es nuestro deber. ¡En marcha pues!” (13). Resulta evidente que la parodia se apropia y trabaja sobre el discurso de la izquierda doctrinaria corroyendo la vocación civil del escritor revolucionario. Asimismo, los temas que elige la ficción fogwilliana

actúan a contramano de los códigos poéticos del artificio hiperliterario; entonces, el dinero, el poder y el deseo recorren su narrativa para ser visibilizados como correlativos a la escena literaria, y construir en este caso la anécdota de la narración: un partido político proyectado a escala planetaria que realiza financiamientos a emprendimientos culturales a través de la agencia de distribución cinematográfica Artkino.⁶ El aparato cultural con sede en Moscú constituye la excusa, el resto histórico, del texto; y aunque deformada por el deliberado cinismo la ficción no deja de poner en evidencia los lazos entre política e industrial cultural. En esa trama se inserta una figura de escritor que derriba el prestigio romantizado de la cultura letrada:

Parece mentira que logros tan importantes de una carrera de escritor como la publicación de mi *Obra Escogida*, y la edición de mi *Obra Completa* que ha prometido Offset Leningrado no impacten a mis amistades tanto como la difusión de este contrato, que, paradójicamente, premia algo que todavía no he hecho, este guión, mi guión para Artkino (*Un guión para Artkino* 18).

La estética narrativa de Fogwill consiste en hacer explícitas las dependencias y definiciones económicas de esa figuración social nombrada como escritor: “Yo no era más un escritor de pacotilla apenas conocido por notas en las páginas literarias de los domingos. Ahora era un cliente importante del banco, un autor para espectáculos de todo el planeta” (14). En efecto, la narración se presenta como la deriva de un proceso de escritura y su consiguiente y material proceso de publicación.⁷ Los decursos económicos del guión cinematográfico sirven como excusa para trazar el perfil del “camarada Fogwill”, personaje definido como el intelectual orgánico de la Argentina socialista, quien opera como punto de engranaje para reinstalar un lenguaje paródicamente politizado, es decir, como resto y fantasma de una maquinaria discursiva.

⁶ La referencia histórica se presenta como parte de un escenario más amplio que incluye necesariamente a diversas manifestaciones políticas y culturales del pensamiento socialista. En este sentido, James H. Krukones describe el carácter monopólico de la agencia Artkino como una enorme entidad que permaneció como la única fuente oficial de películas soviéticas afuera de la URSS hasta su colapso en 1991.

⁷ En “Relatos del mercado (1990-2008)” Cristian Molina advierte: “Si en las novelas anteriores de Fogwill, las relaciones económicas saturaban el plano de la representación hasta hacer del mercado económico (*Pichiciegos*, *La experiencia sensible*, *En otro orden de cosas*) uno de sus protagonistas, es sólo en *Un guión para Artkino* donde el protagonista central es el mercado editorial” (18).

De este modo, el capítulo “El saber de la historia” ficcionaliza la construcción historiográfica como práctica corporativa; la totalidad de la cultura argentina se reduce a una serie de tópicos cristalizados que el discurso fija, delimita y conserva. Entre la lista consignada por el relato se encuentran los hitos de la campaña del Desierto, la figura de Julio Argentino Roca, el folklore tradicionalista, y junto a ellos: “los trágicos enfrentamientos obrero-patronales sucedidos entre 1917 y 1976, para lo que se destinaron comparsas y divisiones especiales bien remuneradas y una amplia franja urbana entre la zona de Plaza de Mayo y Barracas” (29). La violenta historia argentina del siglo XX se sintetiza, se aplasta y se reduce a una línea discursiva incorporada como un banal y burocratizado mecanismo de recordación. A esa historia política, *Un guión para Artkino* suma las disidencias partidarias, las expulsiones y la caracterización del escritor y la literatura de izquierda; y si bien la mimesis se quiebra desde el inicio, el lenguaje del texto se sostiene en los ecos de ese mundo simbólico. En efecto, la *nouvelle* procesa con su escritura discursos y autores del marxismo, la sociología, la militancia de izquierda junto a sus códigos culturales, y a través de la parodia coloca el lenguaje de la política como materia del discurso. Fogwill actualiza narrativamente saberes que se han desactivado en la argentina contemporánea y los exhibe como los restos arqueológicos de un pasado interrumpido, aunque restaurado en la ficción. La mordacidad crítica hacia el PCA y sus rígidas estructuras de militancia subvierte la sacralidad del dogma comunista expandiendo su provocadora crítica hacia la academia y el mercado editorial, como partes de una serie cultural, cuyo prestigio se ha corroído.

Hacia el final de la narración, la construcción de un escritor-traidor que abandona esta hipotética Argentina socialista para convertirse a los valores de la irónica “Sociedad de Escritores Libres”, traza el perfil paradójico de un intelectual disidente que elige el exilio neoyorkino para vivir a expensas de las universidades norteamericanas. Esta ilusoria trayectoria –con resonancias en la escena literaria argentina– parte de las condiciones de un presente contrarrevolucionario, en tanto escenario social, político y cultural donde se despliega la trama del poder y el saber. En todo caso, tanto la construcción de la memoria como el compromiso político son empujados hacia una revisión que, desde el absurdo de la ucronía,

configuran una perspectiva material que polemiza y profana la sacralidad del dogmatismo político y el prestigio literario hacia la desnuda materialidad de las relaciones de poder. En definitiva, *Un guión para Artkino* embiste contra la práctica intelectual como ejercicio fosilizado del saber, y de esta forma, revisa la función del intelectual crítico en la vida política y cultural argentina.⁸

Por supuesto, la narrativa de Fogwill no otorga certidumbres, sino que se esfuerza por socavar la *doxa*, en este caso, el sentido común del progresismo de izquierda y las teorías que dieron forma a la imagen teórica de un destino histórico emancipado. La ficción, entonces, se propone como un gesto crítico que irrumpe para restablecer, paradójicamente, los restos de ese lenguaje y exhibirlo paródicamente en una vital profanación.

Desvíos de la imaginación crítica y microestrategias de supervivencia fogwilliana

El itinerario que conduce desde las últimas décadas del siglo XX hasta los primeros años del siglo XXI ha sido relevado por diversos teóricos y científicos sociales a fin de evaluar las condiciones de una fractura o desplazamiento no solo del orden histórico y político, sino también de los modos en que la trama de la cultura se ha reordenado. La descripción de este pasaje podría simplificarse al advertir las alteraciones de las artes y la teoría crítica desde el alto modernismo en sus diversos avatares, atravesando el *impasse* del posmodernismo, para arribar a la configuración de una cultura imbricada en nuevas condiciones técnicas de difusión, consumo y realización, tal como describe Reinaldo Laddaga en *Estética*

⁸ Una revisión coincidente fue llevada a cabo por Beatriz Sarlo en su ensayo *Escenas de la vida posmoderna*. Allí pone en duda la continuidad de la figura del intelectual crítico hacia el final del siglo XX. Esta revisión se suma a una autocrítica personal y generacional: “Pensaron que estaban en la vanguardia de la sociedad; que eran la voz de quienes no tienen voz (...) estuvieron dispuestos al sacrificio (...) [y a su vez] a teorizar la necesidad de organizaciones de hierro, completamente centralizadas y verticales, panópticos desde cuya cabina de dirección se podía ver todo y decidir sobre todas las cosas (...) Durante mucho tiempo pasaron por alto que el saber puede ser un instrumento del control social. Pero nadie como ellos denunció que el saber puede ser un instrumento del control social (...) escribieron para el Pueblo o para la Nación; pensaron que sus escritos construían al Pueblo o a la Nación (...) se sintieron libres frente a todos los poderes cortejando todos los poderes. Se entusiasmaron con las grandes revoluciones y, también, fueron sus primeras víctimas. Son los intelectuales: una categoría cuya existencia misma hoy es un problema” (173-179).

de la emergencia (2006). Por supuesto, esta reducción tan solo busca presentar una visión panorámica que encierra una enorme complejidad. Los vestigios y modulaciones de ese pasaje se materializarían en diversos signos de época que, en un sentido general, se involucran desde el final de la Guerra Fría a la irrupción de Internet y las tecnologías digitales en un mundo considerado unilateralmente bajo “el poder del realismo capitalista” (Fisher 25), condición que, según Mark Fisher, opera coactivamente sobre los marcos de comprensión de lo real, al tiempo que bloquea las condiciones para la emergencia intempestiva de una nueva imaginación teórica, disidente a la homogenización de las prácticas y consumos culturales.

Estas coordenadas requieren una evaluación sobre las cristalizaciones de la cultura letrada hacia el fin del siglo XX. Considerar un nuevo horizonte de sentido para las artes verbales no puede escindirse de una historización de las derivas realizadas por el saber crítico, es decir, por las teorías que intentaron organizar algún tipo de inteligibilidad sobre las prácticas artísticas. Con lo cual, no sólo los objetos y las textualidades merecen ser relevadas a través de los signos de un evidente cambio epistémico, es la propia razón disciplinar la que reclama una revisión sobre las categorías que dieron forma a la teoría crítica. Las propuestas teóricas que intentan considerar esta mutación son múltiples. De hecho, los primeros años del siglo XXI han planteado discusiones sobre una posible “postautonomía” (Ludmer; Kohan) del arte y la literatura un arte “relacional” (Bourriaud), “disensual” (Rancière), “en flujo” (Groys); un arte “postdisciplinario” (Laddaga); un “arte fuera de sí” (García Canclini *La sociedad*; Escobar; Garramuño); en suma, un arte y una literatura que exploran la cultura para componer “otros modos de lo sensible” (Giorgi) franqueando, o al menos polemizando con el rigor disciplinar, la estandarización artística, las lógicas de dominación y apropiación banalizada.

En este escenario, Jacques Rancière señala como punto de partida para los análisis sobre la estética contemporánea su estado pos-utópico vinculado a las trayectorias que históricamente se propuso el arte crítico: “hemos terminado, se afirma, con la utopía estética, es decir con la idea de una radicalidad del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación absoluta de las condiciones de

existencia colectiva” (Rancière 27). El filósofo considera el problema como resultado de un quiebre situado entre “radicalidad artística y radicalidad política” (30). Frente a este nuevo panorama, la teoría estética concebida durante el siglo XX se muestra insuficiente. Por lo tanto la pregunta del filósofo se redirecciona hacia la potencia crítica de las “microsituaciones” (30) elaboradas por las artes a través de las cuales se realizaría una función “comunitaria” (31). Según Rancière esta modulación configura un perfil lúdico e irónico frente a la radical negatividad de la tradición estética. El dilema consiste en “saber si estos ‘sustitutos’ pueden recomponer espacios políticos o si deben contentarse con parodiarlos” (78); esta encrucijada constituye, a su juicio, el núcleo sintomático y problemático del presente.

La descripción de las artes realizada por Rancière a partir de esta modulación pos-utópica puede sintonizar el mismo estado de situación elaborado por Fredric Jameson. Tal como advirtiera el crítico norteamericano, “algo ha cambiado” (2010: 26): el mundo pensable desde la razón crítica o imaginable como conjetura durante la década de 1960 parece un pasado remoto y distante durante la primera década del siglo XXI. Ese mismo recorrido es el que expresa la revisión de Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida posmoderna* (1994) al enfocarse sobre la figura del intelectual crítico en su paradójico vínculo con la sociedad contemporánea. De modo coincidente y advirtiendo la modificación histórica de sujetos y experiencias políticas, Néstor García Canclini planteaba, en su ensayo *Culturas híbridas* (1992), una contundente imagen conceptual para el destino de las artes en el fin de siglo: desde la utopía al mercado. Aun así, la pervivencia de genealogías literarias modernas en el presente puede orientar el desarrollo de un desplazamiento histórico. Andreas Huyssen sostiene enfáticamente que modernidad y modernismo “siguen siendo unos significantes clave para quien quiera que intente comprender de dónde venimos y adónde es posible que vayamos: del siglo XX al siglo XXI” (11). Esa pervivencia de la memoria literaria y política constituye un elemento fundamental a fin de restablecer las controversias de la estética y la política en los estudios críticos contemporáneos.

A partir de estas coordenadas, esbozadas por la imaginación crítica a la luz de transformaciones históricas y limitaciones epistemológicas, quizás sea posible

enfocar a través de la figura de Fogwill, un caso argentino de este desplazamiento; autor potencialmente sintomático, quizás ejemplar, de este pasaje. Los textos y acciones culturales de Fogwill permiten considerar, en una visión microscópica, la fractura de los radicalismos estético-políticos del fin de siglo XX, e incluso relevar el carácter irónico descrito por Rancière para el presente de las artes. En una nota publicada en el diario *Clarín*, el 12 de mayo de 1994, y luego recopilada en *Los libros de la guerra*, titulada “Entrando en tanque al primer mundo”, Fogwill realizaba una lectura retrospectiva de *Los pichiciegos* que puede considerarse como una reactualización de su política literaria diseñada durante la década del ‘80:

La consigna “El Pichi agranda, guarda, aguanta”, que convoca a los personajes y sostiene su política militar era, para ese momento, el enunciado de una suerte de Fundamentalismo Argentino que por momentos me sigue pareciendo el mejor camino practicable, tanto para las microestrategias privadas de supervivencia en el primer mundo, como para la política y, particularmente, para la literatura” (*Los libros de la guerra* 152).

Con ironía el fragmento describe las posibilidades y condiciones para una resistencia cultural en el estado actual del capitalismo, más aún cuando deben diseñarse desde el sur de América Latina. Ese itinerario fogwilliano que conduce desde su experiencia como profesor universitario en la carrera de sociología de la Universidad de Buenos Aires durante la década de 1960, su participación política en la militancia trotskista, luego su desempeño profesional como semiólogo convertido en experto de marketing, hasta convertirse en un escritor urticante y cínico implicado en componer “microestrategias de supervivencia (política y literaria)” (*Los libros* 152), resulta singularmente significativo. Por supuesto, este itinerario autoral, esta “ficción de autor” (Premat), no se desentiende de poderosas contradicciones establecidas entre el arte literario y su circulación en el mercado cultural, sino que las acentúa. La ficción autoral elaborada por Fogwill como parte de su política literaria permite precisar esta mutación, la cual se realizaría desde la inminencia revolucionaria y la potencia crítica que las neovanguardias de los años ‘60 y ‘70 formularon en el contexto argentino como posibilidad efectiva de revolucionar –o al menos conmocionar– los modos del arte y de la vida política,

hasta la *pax* democrática de un capitalismo tardío asimétricamente articulado en el contexto del cono sur a partir de la década de 1990. En esta nueva escena, sugerida por Fogwill, el escritor se debate entre las multinacionales del libro y la creación de una obra orientada a un público cada vez más reducido y marginal que circula a través de editoriales alternativas, residencias artísticas o festivales.

Con el trasfondo de este panorama es posible considerar a la literatura fogwilliana, junto a sus gestos de agitación cultural, como el resultado de una transformación que ha revisado los modos de entender y practicar la escritura; y, en efecto, Fogwill revisa el gran relato de la modernidad literaria para dedicarse a la elaboración de estrategias focales y minoritarias de disidencia polémica. En este sentido, el resquebrajamiento de la “forma utópica” (11), que según Jameson caracterizaba al modernismo, se hace evidente en el tránsito hacia el presente del capitalismo avanzado, escenario en el cual parece imponerse una estetización de las mercancías, incluso “la pura mercantilización como proceso” (12), afectando a las prácticas culturales, entre ellas, por supuesto, a la literatura. La reflexión conceptual realizada por Jameson resulta esclarecedora al enfocar las ficciones de Fogwill; en especial sus novelas *Vivir afuera* (1998), *La experiencia sensible* (2001), *En otro orden de cosas* (2002) y *Urbana* (2003) –las cuales considero pertinente leer en serie, ancladas en una modulación singular de un realismo discontinuo y fragmentario–, aunque también en el gesto irreverente de la ucronía desplegada en *Un guión para Artkino*. En su novelística, Fogwill propone un punto de vista histórico para advertir la dimensión de una variación cultural generalizada, la cual se desarrolla como resultado de un proceso de modernización técnico y, simultáneamente, de un disciplinamiento represivo; la literatura fogwilliana se configura como una acción polémica frente al orden establecido por la democracia liberal de la posdictadura argentina. Por esto insistirá en revisar las tensiones ocultas en esa trama de sentidos compuesta por el orden republicano y el capitalismo neoliberal que emerge a partir de la década de 1980 como aplicación vernácula de las tesis económicas desarrolladas por la escuela de Chicago. Esta dimensión en la cual la palabra literaria se enlaza y encripta como visión crítica de

la política económica recorre de modo sostenido la totalidad de su novelística, y se hace ostensible en sus últimos textos.⁹

Quizás, al restituir los siempre problemáticos vínculos entre las prácticas estéticas y la historia reciente, sea posible rastrear en los textos de Fogwill una anómala potencia política; un incómodo y corrosivo lenguaje, esgrimido sobre las condiciones de esa fracturación política e histórica que en sus textos se implica en la construcción ideológica de una lengua, una identidad y una economía, que el autor nombra en 1994 como “Fundamentalismo Argentino”. Lejos de cortar todo lazo con la turbulenta historia del siglo XX y sus resonancias en el pensamiento crítico, las novelas de Fogwill, y en especial *Un guión para Artkino*, subrayan la necesidad –la productividad– de leer sus trazos y continuidades, enfocando el malestar estético y la incertidumbre teórica. En efecto, solo es posible captar la dimensión de estos desplazamientos en su trayectoria histórica; solo de esta forma se hacen visibles los modos en que el *afuera*, la *vida*, la *realidad* –siguiendo palabras afines a la escritura fogwilliana– se insertan y dialogan con la potencia política de la palabra literaria.

Bibliografía

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta, 1995.

Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. Valencia: Institut Valencia d'art modern, 2009.

⁹ La presencia del dinero como factor determinante de sentido en la narrativa de Fogwill ha sido abordada por Alejandra Laera en *Ficciones del dinero*. El estudio de Laera, enfocado en *La experiencia sensible*, sostiene: “El juego con el dinero del que habla *La experiencia sensible*, con sus coletazos en la era de la informática y la tecnología en la que se refiere al final y que corresponde al presente de la publicación, se relaciona, ya no de modo realista, pero sí en sintonía con lo real, con el juego del dinero que provoca la detonación de la crisis del 2001” (80-81).

- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Fogwill. *La experiencia sensible*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- . *En otro orden de cosas*. Buenos Aires: Interzona, 2002
- . *Urbana*. Barcelona: Mondadori, 2003.
- . *Los libros de la guerra*. 2ª ed. Buenos Aires: Mansalva, 2010.
- . *Vivir afuera*. Buenos Aires: El Ateneo, 2012.
- . *Un guión para Artkino*. Buenos Aires: Mansalva, 2008
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- . *La sociedad sin relato*. México: Katz Editores, 2010.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- González, Horacio. "Fogwill, Quiquito". *Página/12*, 23 de agosto de 2010. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-19038-2010-08-23.html>]. Fecha de acceso: 3/09/2019.
- Groys, Boris. *Arte en flujo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- . *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2010.
- Kohan, Martín. "Sobre la Posautonomía". *Revista Landa* 1. 2 (2013) : 309-319. En línea: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/177234>. Fecha de acceso: 3/09/2019.
- Krukones, James. "The Unspooling of Artkino: Soviet Film Distribution in America, 1940-1975". *Historical Journal of Film Radio and Television*. En línea: <https://collected.jcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1024&context=hist-facpub>. Fecha de acceso: 3/09/2019.

Jameson, Fredric. *Posmodernismo: la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: La marca editora, 2012.

Laera, Alejandra. *Ficciones del dinero. Argentina: 1890-2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Lamborghini, Osvaldo. "El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini". *Lecturas críticas* I. 1 (1980): 48-51.

Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia 2010.

Molina, Cristian. "Relatos del mercado (1990-2008)". *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 2. 3 (2012): 1-31.

Premat, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

Rosa, Nicolás. *Relatos críticos: cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

----. "Fogwill, la experiencia sensible". *Punto de Vista*. 71 (2001): 27-31.

Speranza, Graciela. "Magias parciales del realismo". *Mil palabras*. 2 (2001): 57-64.

Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Zunini, Patricio. *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.