

# UNA INTEMPERIE FANTASMAL. SOBRE *NUESTRO MODO DE VIDA* (2014), EL PLAGIO AIREANO DE FOGWILL

*A GHOSTLY OUTDOORS. ON NUESTRO MODO DE VIDA (2014),  
THE FOGWILL'S PLAGIARISM FROM AIRA*

Laura García

Universidad de Buenos Aires / Universidad de Nacional de Rosario

[laura.lucilag@gmail.com](mailto:laura.lucilag@gmail.com)

## ∞ RESUMEN

### ∞ PALABRAS CLAVE

Rodolfo Fogwill

César Aira

Jorge Asís

Literatura y vida

Postdictadura

*En 1980, Fogwill escribe la primera versión de Nuestro modo de vida, que permanecerá inédita hasta 2014. En su prólogo, presenta la novela como "plagio" de La luz argentina, que César Aira escribe también en 1980 y publica en 1983. Bajo la nueva luz que arroja este diálogo entre Aira y Fogwill en estas novelas prácticamente ocultas (una por su escasa circulación y la ausencia de reediciones, otra por su extravío durante más de treinta años y su tardía publicación), este trabajo explora el modo en que estas novelas permiten un acceso a algunos de los problemas que recorrerán toda la obra de estos autores, en particular en lo que atañe a los límites entre el adentro y el afuera de la literatura, de la vida, del mundo. Si para Aira este es el problema de un continuo (cómo seguir) que solo puede operarse a través de una interrupción, Fogwill trabaja sobre los límites para exhibir su porosidad: la intemperie convierte el límite en umbral.*

## ∞ ABSTRACT

### ∞ KEYWORDS

Rodolfo Fogwill

César Aira

Jorge Asís

Life and literature

Postdictatorship

*In 1980, Fogwill writes the first version of Nuestro modo de vida, which will remain unpublished until 2014. In his prologue, Fogwill introduces his novel as a "plagiarism" of La luz argentina, written in 1980 by César Aira and published in 1983. The dialogue between Aira and Fogwill in these practically hidden novels (one because it was never republished, the other because it was lost for more than 30 years) sheds new light on the work by these two authors, particularly regarding the problem of the limits between the inside and the outside of literature, of life, of the world. While for Aira this is the problem of a continuum (how to carry on) that can only be effective through an interruption, Fogwill works on those limits in order to show their porosity: out in the open the limits become a threshold.*

Recibido: 19/11/2017

Aceptado: 29/01/2018



En 1980, según la fecha consignada por él mismo al final del relato, César Aira escribe *La luz argentina*, publicada en 1983. También en 1980, “intentando plagiar *La luz argentina*, bella novela del narrador argentino César Aira” (Fogwill 2014: 7), Fogwill escribe la primera versión de *Nuestro modo de vida*, publicada póstumamente en 2014. Si bien algunos datos sobre la cronología de las escrituras de estas novelas son confusos y a veces contradictorios, lo cierto es que Fogwill decide presentar la suya como deudora de la Aira.<sup>1</sup> Este diálogo tan cercano, de escrituras casi simultáneas, abre preguntas que pueden iluminar ciertas zonas de la obra de ambos escritores. ¿Cómo dialoga la novela de Fogwill con la de Aira? ¿Cómo se incorporan los temas aireanos y cómo se transforman allí? ¿Qué zonas de la narrativa de Fogwill ilumina este encuentro particular entre dos modos de narrar? ¿Cómo estas dos novelas contemporáneas (inhallable una porque Aira nunca quiso reeditarla; inédita la otra durante décadas por un extravío) pueden leerse como umbrales de la obra –en el sentido de comienzo de esa obra y modo de entrada a ella– de ambos autores?

## Los apólogos de la indiferencia

Con la narración del intervalo que produce un embarazo en el matrimonio de Reynaldo y Kitty, *La luz argentina* pone en escena la interrupción de un continuo. El cuerpo gestante de Kitty, una “máquina imperfecta y catatónica” (Aira 1983: 73), marca un quiebre en el modo de vida frívolo de la pareja y surge como indicio de seriedad, pero para hacerlo necesita de un eco que proviene desde afuera de su cuerpo. Así, en una época de continuos apagones en la ciudad, cada corte de luz paraliza a Kitty y la coloca en estado de trance. No obstante, ese quiebre (la irrupción de la seriedad en la vida de este matrimonio frívolo), que da lugar al relato, se presenta como algo transitorio, pues “la vida semiociosa, desgajada de la naturaleza, el medio post-capitalista del que habían hecho su morada y santuario, les prohibían, con el veto del absurdo, toda seriedad” (Aira 1983: 7). En la leve superficialidad de la vida conyugal aparecen marcas, indicios de profundidad y seriedad que interrumpen la levedad de la vida. El intervalo es así el momento en que Kitty y Reynaldo, y con ellos la obra de Aira, se asoman a lo grave y lo sublime para convertirlos, por obra de una aplicada indiferencia, en pliegues de la superficie.

<sup>1</sup> En 1981 Fogwill entregó el manuscrito de la primera versión de esta novela a Mariana Domic Radschenko, empleada de Facta (la empresa publicitaria de Fogwill). En los agradecimientos de la edición de 2014, los editores señalan que Radschenko guardó la novela consigo en Chile desde ese momento hasta 2011, año en que la envió a Argentina y dio así a conocer su existencia. Surgió entonces un segundo manuscrito, de 1981, que había quedado en manos de Silvia y Jorge Lovob, y es en esa segunda versión que se basa la edición de 2014. Por su parte, Fogwill menciona esta novela en varias oportunidades. La primera de la que tenemos noticia es la entrevista con *El Ojo Mocho* (1997). Más adelante, en el prólogo a *Un guion para Artkino* (también publicada décadas después de su escritura) menciona *Nuestro modo de vida* como uno de varios textos extraviados. Cabe suponer, pues, que la novela seguía perdida en 2008 (año de publicación de *Un guion para Artkino*). Pero en 2009, en una entrevista con Leila Guerriero, Fogwill afirma haberla encontrado hace poco. En cuanto a la relación con la novela de Aira, además del prólogo ya citado, en la entrevista de *El Ojo Mocho* mencionada, Fogwill afirma que Aira habría leído varias veces el manuscrito de *Nuestro modo de vida*. No queda claro, pues, qué novela se escribió primero ni quién inspiró a quién. Si bien las fechas que consigna cada uno y el prólogo (que por otro lado no está fechado) indicarían que la novela de Aira precede a la de Fogwill, esta última referencia a las lecturas de Aira introduce la posibilidad de que haya sido Fogwill quien inspiró a Aira.

Aira coquetea con la seriedad para rechazarla, y en ese acto prefigura su propia escritura: propone una dimensión de profundidad que luego evita y exhibe misterios que no ocultan ningún secreto para desplegar y recorrer los pliegues de superficies que se vuelven complejas, como los vidrios de las ventanas de la casa de Reynaldo y Kitty, que reflejan el interior de la casa al tiempo que muestran lo que hay afuera. Como señala Sandra Contreras, esta novela se escribe en contra de la densidad alegórica, y lo hace poniendo en evidencia una pregunta por el sentido que deja sin respuesta, simplemente porque responderla no interesa (1991: 202).

En sus clases sobre Copi, Aira se pronuncia en contra de la alegoría y señala que las lecturas que van en busca del significado siempre son inapropiadas. Ante la pregunta “¿cómo leer?”, responde: “Leyendo, llevando adelante la lectura. Y si alguien quiere buscar el significado, debe hacerlo en lo que sigue, no en lo que ha leído. En lo que hace continuo, no en lo que corta” (1991: 30). Las superficies reflectantes de la casita de cristal de Reynaldo y Kitty, ubicada en el piso más alto de un edificio, se transforman con los cortes, que crean un juego luces y oscuridad sobre esas superficies siempre reveladoras. Ellas dejan ver, jamás ocultan un fondo, y se enriquecen con los juegos de apagones y velas. No hay detrás del vidrio, sino que allí, en él, se ven al mismo tiempo el adentro y el afuera. Cuando se corta la luz, el interior de la casa deja de aparecer reflejado en las ventanas, pero éste vuelve a aparecer de un golpe cuando se encienden las velas. Reynaldo mira su reflejo en el vidrio de las puertas-ventana pero ve también detrás el cielo entero moviéndose (Aira 1983: 76), y es incapaz de distinguir el adentro del afuera al entrar a su casa; la interrupción de la corriente eléctrica hace surgir ante él el prodigio de un continuo:

Al abrir la puerta del departamento tuvo una instantánea sensación de extrañeza, como si entrara afuera. La puerta estaba enfrente de las puertas-ventana del balcón [...]. Del otro lado estaba Kitty, descalza, bañándose en la anticipada radiación del día. El vidrio brillaba, su camión estaba aureolado de un gris azul [...]. Todo era extraño. ¿Por qué estaba afuera? ¿O estaba adentro? (12-3).

Los vectores de las superficies no se dirigen hacia abajo como lo profundo ni se elevan al imperio sublime de la idea (Contreras, 1991: 202), sino que se extienden a lo ancho y a lo amplio, siempre en dirección horizontal; sobre las superficies, el relato avanza a galope firme. Para advertirlas, no obstante, hace falta introducir cortes, diferencias. Paralelamente, en la historia, el intervalo del embarazo de Kitty se desarrolla en contrapunto con los cortes de luz, que a su vez tienen un contrapunto final y sensacional con el espectáculo de los relámpagos, ese “suceso de extrañeza pura” (Aira 1983: 56) que produce un paréntesis en los asuntos personales de los Reynaldo y Kitty. Es decir, un paréntesis dentro del paréntesis que constituye el intervalo del embarazo, acontecimiento interior que transcurre dentro del vientre de Kitty, contrapunteado desde el exterior por los cortes de luz y los “cortes” que estos provocan en ella. Aira elabora una miniatura de correspondencias: el embarazo en el interior de Kitty, los cortes de luz en el departamento y los relámpagos sobre la ciudad establecen una relación entre un microcosmos y un macrocosmos que señala en cada instancia los umbrales en que un interior se vuelve exterior.

Pero si lo que interesa a Aira es el continuo, ¿cómo se restablece después de cada interrupción? ¿Cómo se transforma el corte en umbral? <sup>2</sup> En cada episodio de corte, Reynaldo

<sup>2</sup> Se utilizará de aquí en adelante la noción de “umbral” en un sentido deleuziano, como umbral de transformación, que permite reestablecer el continuo en Aira, y de manera correlativa, desbaratar el límite entre el afuera y el adentro en Fogwill.

toma el cuerpo paralizado de Kitty y lo lleva hacia a la cama. La arrulla con palabras dulces, le cuenta relatos y todo vuelve a comenzar. El paréntesis en la vida, los cortes de luz, el espectáculo celeste y las parálisis de Kitty son acontecimientos de interrupción que hacen evidente el límite entre el adentro y el afuera (de la literatura, del cuerpo, del mundo incluso). El relato, la palabra que sale del cuerpo, la narración misma de la novela, vuelve umbral ese límite para restablecer un continuo cuya paradójica condición de posibilidad es la interrupción.

Las interrupciones provocan siempre una extrañeza cercana al efecto que provoca el arte: los episodios de catatonia de Kitty en el interior de la casa hacen de ella una obra viva que cautiva, aterroriza y fascina al mismo tiempo. El espectáculo de los relámpagos contra el cielo argentino se presenta con la fuerza de lo sublime y detiene todo acontecimiento: “bastaba pensar que todos los casos personales estaban interrumpidos por lo que pasaba en el cielo, para sentirse realmente extrañado” (56). Así, el procedimiento aireano clave en esta novela es la detención que produce extrañeza. Lo sublime y lo profundo se convierten en momentos de corte, producen imágenes cuya contemplación, como ante una obra de arte, transforma la vida, y hacen posible el continuo: se externalizan (en las detenciones de Kitty, en las fulguraciones celestes), salen a la superficie y se detienen allí para ser contemplados y admirados. Aira vuelve plásticas esas dimensiones, elimina las diferencias de nivel, lo profundo sube y lo sublime desciende para encontrarse y desplegar, extendiéndose siempre hacia adelante: se produce un horizonte sobre el cual continuar, una vasta e infinita llanura sobre la cual desplegar el relato.

Como señala Contreras, *La luz argentina* “difiere la honda necesidad trágica con la ligera superficialidad de la comedia” (203), pues las interrupciones no constituyen cortes trágicos que producen una disrupción en la vida para destruirla, sino que, capturadas y congeladas en pleno vuelo, se incorporan al torrente esencialmente cómico de la vida: “Después del parto el espanto se disipó, y la vida, calmada, monótona, liviana, intrascendente, siguió su curso, sin antes ni después, sin límites” (8).

## Nuestro modo de vida

En *Nuestro modo de vida*, Fogwill retoma algunos temas y motivos de la novela de Aira, magnífica y reduce con los lentes que más se avienen a su propia escritura ciertas formas y episodios. La peripecia central de la novela, que narra una semana en la vida de un matrimonio, es el afán de Fernando, el doble fogwilliano de Reynaldo, por cambiar su auto. La historia, que se desarrolla como comedia, tendrá un final feliz: esa semana, Fernando logrará cambiar su vehículo gracias a un plan de la empresa para la que trabaja y cerrar un negocio con un grupo de empresarios japoneses. Como Aira, Fogwill trabaja con el matrimonio como forma y umbral, pero si para el primero el matrimonio funciona como laboratorio de producción de formas estéticas y reflexiones sobre ellas (entre lo teatral, lo performático y lo escultórico de las detenciones de Kitty, su misterioso vínculo con el zen, y las inquietudes filosóficas de Reynaldo, que pasa largas horas sentado, fumando y pensando en su matrimonio y el modo de vida que allí se produce, y otras tantas dando largos soliloquios), Fogwill se pregunta por la producción “del corte mítico entre la vida familiar y la vida social” (2014: 7), por la producción y reproducción ya no de la vida (pues Fernando y Rita no solo no esperan un hijo, sino que han decidido no tener ninguno), sino de un modo de vida de que se constituye en un puro presente de consumo y bienestar.

De manera bastante grosera, la dulce espera de Reynaldo y Kitty se convierte en la novela de Fogwill en el deleite de la plata dulce. Ante la evidente envidia de un compañero de trabajo que expresa su desazón por tener que destinar gran parte del sueldo a sus hijos, Fernando, que puede disponer de su dinero para lo que le plazca, responde: “Se quiere lo que no se tiene, pero yo no daría el sesenta por ciento de mi sueldo por tener hijos y vos no cambiarías a tus hijos por el sesenta por ciento de tu sueldo... ¿o me equivoco?” (Fogwill 2014: 48). Finalmente, Fernando calcula: “Un auto es igual a un sexto de cuatro hijos, es decir, dos tercios de hijo, poco más o menos” (ib.). Por su parte, Rita entra en un extravagante grupo financiero de amas de casa para ganar dinero fácil. Así, las largas reflexiones filosóficas de Reynaldo y los afanes estéticos de Kitty (que dibuja, toma fotografías, confecciona vestidos y finalmente se obsesiona con la limpieza de la casa) quedan confrontados con el rabioso materialismo de los personajes de Fogwill, que calculan, sopesan, planifican y acrecientan su caudal de bienes y dinero.

El tiempo idílicamente ocioso de Reynaldo y Kitty se transforma en tiempo pautado por el consumo y el simulacro, un modo de vida impulsado por una fantasía de autocontrol: “para sentirse vivo nada hay mejor que apoderarse de uno mismo y manipularse a uno mismo, y para ser dueño de uno mismo y dirigirse a uno mismo como si uno mismo fuese un instrumento, apenas un instrumento de sí, nada hay mejor que conducir” (Fogwill 2014: 115). Aquí el placer nunca es exceso, sino un hedonismo, si cabe, moderado por el acatamiento de un orden que no se comprende ni se tiene intenciones de comprender. A diferencia de otros relatos de Fogwill (cf. “Help a él”), donde el individuo se excede a sí mismo a través de la experiencia del erotismo y las alteraciones sensoriales, aquí los placeres, como plusvalía de las necesidades satisfechas, colman el cuerpo, contienen a los personajes, los mantienen conformes.

En esta novela de Fogwill, lo trágico también queda en suspenso. No obstante, hay una cercanía con lo real (una cercanía referencial) que hace que esa suspensión se perciba de manera brutal; así, la indiferencia de los personajes, la trivialidad de los días, adquiere en *Nuestro modo de vida* un carácter más enfáticamente político. Si “la lejanía respecto de lo político es ya un hecho político indiscutible” (una lectura de Levrero relevada por Montoya Juárez de sus críticas sobre las novelas orientalistas de Guebel, Laiseca y, sobre todo, Aira) en tanto “síntoma del trauma generacional que no puede aún confrontar los hechos terroríficos vividos” (Montoya Juárez 2013: 53), Fogwill trabaja esa lejanía para destacarla. Así, a lo largo de esa semana, Fernando, en el trayecto diario en la autopista desde un barrio privado hacia las Torres Catalinas, donde está su oficina, es testigo de una serie de accidentes que ponen ante él la muerte, la indignancia y el malestar de una intemperie fantasmal, y en todos los casos, olvida o decide ignorar esos acontecimientos: la inminencia de un desgarramiento, siempre posible, se evita a toda costa. No obstante, “el fantasma está siempre allí como señal de la inconfortabilidad de toda caverna, de cualquier casa, y de lo infinito del mundo” (Link 2009: 13).

Así, estos episodios regresan de forma inconsciente en evocaciones y fantasías. Cuando dos jóvenes guerrilleros irrumpen en la casa de Fernando y Rita como parte de un operativo de prueba, además de la sensación de ultraje que permanecerá como un espectro sobre la pareja, Fernando tendrá visiones recurrentes de la guerrillera en las que el padecimiento del ultraje y la violación de la propiedad privada se transforman en fuente de deseo. En otro episodio, ante la visión de un muerto en la autopista, Fernando recuerda un acontecimiento de su pasado, en el que él junto a un grupo de amigos encuentran en el Tigre una decena de cadáveres hundidos en el río. Las fantasías de orden y autocontrol se ven constantemente amenazadas por un *Umheimlich* que no es

sobrenatural sino político, fruto del desentendimiento de los personajes: la realidad política se convierte así en eso familiar que, vuelto extraño, atormenta a los personajes.

Tanto en *La luz argentina* como en *Nuestro modo de vida* las referencias a distintos efectos de la política económica de la dictadura (cortes de luz, por un lado; empobrecimiento y especulación financiera, por otro) destacan la indiferencia de los personajes frente a esas intromisiones que vienen a disrumpir la continuidad trivial de sus días. Pero mientras que Aira toma el motivo argentino como base para un salto de irreverente invención, la novela de Fogwill hace pie allí y encuentra en la indiferencia aireana un énfasis para elaborar un mundo cerrado dentro del cual resuenan, en lo cóncavo de una vida privada que desea cerrarse sobre sí, los ecos de un afuera fantasmal, desintegrador. En esta novela de Fogwill, la intemperie convierte en umbral el límite, tan cuidadosamente vigilado por los personajes, entre el adentro y el afuera.

Y así como la indiferencia típicamente aireana adquiere una función completamente diferente en Fogwill, algo similar ocurre con el modo en que reinterpreta la comedia. La sofisticada trivialidad de los personajes de Aira se convierte aquí en mera banalidad, las disquisiciones filosóficas de Reynaldo se reemplazan por las reflexiones pueriles de Fernando, la fascinación de Kitty por el zen adquiere la forma de la especulación financiera en Rita. Si los personajes de Aira profesan la comedia como modo vital, como una estética de y para la vida, los de Fogwill representan una comedia involuntariamente absurda, y el resultado es por momentos hilarante. No obstante, la risa es amarga, pues esa hilaridad se despliega contra un fondo lúgubre. Podría decirse que esto último es el efecto de una negación del pensamiento (no solo se niega la realidad, sino que se renuncia a pensar) y que el motivo de esa negación es ineludiblemente material (el confort de ese modo de vida). Pero el objeto de Fogwill es la producción del pensamiento y lo que éste produce: “El mundo no puede cambiar a causa de los pensamientos”, dice Fernando, que en la novela piensa todo el tiempo (140). El bienestar, la satisfacción, no implica por lo tanto un divorcio entre la materia y el pensamiento, sino todo lo contrario. Para Fernando y Rita, el placer de los sentidos es el principio y el fin de todas las cosas, como se advierte en esta promesa que se hace Fernando: “Debía recuperar el placer de la afeitada y el placer de fumar y el placer de todas las cosas, eso que pone un sentido a su realización” (153).

Si, como afirma Contreras, en *La luz argentina* la suspensión de significado de la palabra “argentina”, la ausencia de un sentido que la ilumine, da cuenta de otra forma más de superficialidad, de “un alarde o tal vez tan solo un gesto de ligereza” (1991: 207), en la novela de Fogwill hay un movimiento asintótico (histórico, histérico, que se acerca para no llegar) de aproximación hacia lo real, una tensión que hace que el gesto indiferente que funda la comedia y la superficialidad adquieran una brutalidad sin precedentes: Fogwill expone la victoria de un pensamiento atroz.

## Desde Aira y contra Asís

En el prólogo a *Nuestro modo de vida*, Fogwill señala aquello que le interesa trabajar a partir de *La luz argentina*, dos temas que Aira no habría desarrollado suficientemente: “la cuestión de la pareja y el problema de la división entre lo de afuera y lo de adentro” (2014: 7). Fogwill encuentra dos indicios a partir de los cuales avanzar en su propia elaboración de esos problemas: el jadeo de Reynaldo, que conduce a “la cuestión del límite entre la interioridad y la exterioridad del cuerpo del

---

varón” (7) y la psicopatología de Kitty como posibilidad de acceder al problema del límite entre el adentro y el afuera de la institución familiar. Si ante el caos circundante Kitty practica una gestualidad en trance, un ritornelo gestual que la tranquiliza, ciertos hábitos de Reynaldo, como fumar, inventan un territorio que los acoge a ambos: “Mientras yo fume, se decía, mi vida y la de Kitty tendrán un fondo sobre el cual desarrollarse. El humo es nuestro genio bienhechor” (Aira 1983: 38). Al mismo tiempo, fumar es lo que produce en Reynaldo esos jadeos que interesan a Fogwill, cuyo verdadero objeto, afirma, es “el límite entre el adentro y el afuera de la obra como representación del límite entre el adentro y el afuera de la vida humana” (Fogwill 2014: 8).

*Nuestro modo de vida* es, aparentemente, una novela de interiores. Los personajes nunca están afuera: de la comodidad de su hogar pasan al automóvil, del automóvil a la oficina y de la oficina, nuevamente, al vehículo que los lleva siempre a un nuevo espacio de placer. El mundo exterior que aparece en la novela, cuando Fernando sale a pasear a su perro o cuando el matrimonio sale a cenar, es un mundo hecho siempre a la medida de sus deseos: Fernando vive en un barrio privado, pasea a su perro en el parque de un club de golf, cena en barrios construidos para preservar la asepsia del gran acto del consumo. La oficina, por otra parte, no es tanto un lugar de trabajo como un espacio más dedicado al ocio y al placer, el montaje de una enorme farsa donde solo trabajan los empleados de rangos inferiores. Los desplazamientos sobre la autopista ocupan un lugar privilegiado, en los que el automóvil funciona como extensión del cuerpo de Fernando y se presenta como un modo de transitar el afuera impulsado por la fantasía de un interior inexpugnable: “Venía por la autopista, dentro de su piel, dentro de su automóvil, dentro de un campo físico que se desplazaba bajo un largo túnel de luz que se extendía por la autopista, bajo la bóveda del cielo” (140). No obstante, esa fantasía se deshace una y otra vez, pues es justamente en esos tránsitos cuando aparecen los fantasmas de la intemperie.

Hay un *como si* ineludible en esta novela que afecta a la producción y la reproducción de la vida como gran simulacro: “el hombre ha de vivir como si él fuese el único que halló la puerta de salida” (165), con la certeza de que solo hay “ventanas al cielo que uno puede abrir mediante un cambio de automóvil, una promoción en su trabajo o un evento que por un instante quiebre el anonimato y la grisura entre los que se desenvuelven los días del hombre” (164). No obstante, el velo del confort y la dicha parece estar siempre a punto de rasgarse por el roce de lo cotidiano con ese afuera donde impera el desastre: los accidentes en la autopista, la visión no deseada del rostro blanco del cadáver de un hombre que hace que Rita y Fernando evoquen otras muertes, y el recuerdo nefasto del pacto de silencio entre Fernando y sus amigos ante el descubrimiento de los cadáveres hundidos en el río. Aquí y allá, hay cadáveres, pero esas visiones y roces no deseados se presentan como síntomas que provocan un leve malestar, apenas una incomodidad cuya consecuencia más lamentable sería un día arruinado, una mácula sobre el continuo de la vida que de inmediato se olvida.

El afán de una vida basada en el simulacro, en el *como si* que proporciona el consumo, el estatus social, la ubicación privilegiada en la jerarquía, narrado con el tono idiota e indiferente que aporta Fernando, por momentos se vuelve siniestro e inquietante, en particular cuando ese afán de bienestar y satisfacción absolutos se encuentra con los acontecimientos que irrumpen desde afuera –la serie de accidentes en la autopista que revela la existencia de un margen, pero también la irrupción de los guerrilleros en la casa del matrimonio, que revela otros modos y posibilidades de vida– y los evade con éxito. Fogwill narra así la utopía vencedora que forja una vida de simulacro, el resultado de una “derrota sin guerra” (Schwarzböck 2016: 23) que significó la dictadura respecto

de la posibilidad de una vida verdadera.<sup>3</sup> En este sentido, además de ser una respuesta a la novela de Aira, *Nuestro modo de vida* se enfrenta con otra novela (mencionada en la ficción con indudable malicia), ya no como modelo para iniciar un diálogo entre obras que define modos de narrar, sino para atacarla, en directa confrontación: se trata de *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís.

En efecto, Fernando, que prácticamente no lee más que el diario, se entrega con pasión a la lectura de Asís. La referencia al libro (absolutamente contemporáneo al momento en que Fogwill escribe esta novela) es velada pero evidente: “era un *best seller* de un autor argentino que trataba sobre los acontecimientos políticos de los setenta registrados desde un ambiente bohemio y picaresco” (195). Fernando se considera un lector sagaz, prueba de lo cual es la rapidez con la que avanza en la lectura, “y se sentía tan inteligente como Rodolfo [el personaje de Asís], que también se desenvolvía adivinando qué partido sacar de cada personaje y de cada situación que apareciera en su relato” (195). Con el mismo tono malicioso hablaba Fogwill de Asís en sus intervenciones periodísticas de la década del ochenta, cuando exhibía sin tapujos y en contra de la opinión biempensante las continuidades entre la dictadura y la democracia. En una de esas intervenciones, Fogwill ubica la novela de Asís entre los relatos que trabajan sobre la historia reciente para afirmar que “*los registros de la derrota y las evocaciones de la derrota son parte de un aparato involuntario de celebración de las victorias*, especialmente cuando no hay obras de celebración de la victoria porque los victoriosos necesitan hacerla pasar como una derrota” (Fogwill 2010: 83, en cursivas en el original).

Si Asís abordaba el pasado reciente de la militancia como “relato de las ilusiones perdidas, de los deseos (deseos de la política y la cultura)” para demostrarlos irrealizables, si presentaba el horizonte de izquierda como una serie de discursos que “establecían una relación ilusoria con lo que después fue la ‘verdad’ de los hechos” (Sarlo 1987: 51) para elaborar una parodia de los vencidos, Fogwill hace lo propio con los vencedores. Según Schwarzböck, solo a condición de ejercer el papel de un ilustrado oscuro pudo Fogwill esgrimir una tesis de izquierda que la izquierda no podía enunciar en plena postdictadura. Desde ese papel, Fogwill articula “el pensamiento de la dictadura: se imagina cómo pensarían los vencedores (los banqueros, la oligarquía agropecuaria, los CEOs de las multinacionales, los dueños de las empresas monopólicas) si su propósito fuera pensar” (2016: 62). La articulación de ese pensamiento, ese “arte de reconocer los eslabones débiles en el discurso de una sociedad y golpear ahí con fuerza” (Garcés 2017: 92), lanza una pregunta al futuro, a un horizonte que se presenta ilegible en el presente de escritura de la novela: ¿cuál es el modo de vida que prefigura la derrota?<sup>4</sup> ¿Qué utopías diseñarían el espacio humano, político, social después de la dictadura? La respuesta, que Fogwill ensayó a lo largo de toda su obra, está en la exploración del tipo de pensamiento que produce (al tiempo que oculta) la promesa de

<sup>3</sup> Schwarzböck se refiere en términos de vida verdadera a ese mundo que era posible imaginar en la vida de izquierda en la década del sesenta y setenta, y que solo podía llegar como disrupción de la “vida de derecha”, que es la que efectivamente triunfó después de la dictadura: “Que ‘la vida sigue’, que nunca se interrumpe, pase lo que pase, es la lógica por la que se rige, de manera no consciente, la vida de derecha” (2016: 33, 51).

<sup>4</sup> En la entrevista ya mencionada que le hace Leila Guerriero, Fogwill menciona *Nuestro modo de vida* como narración clarividente y atroz: “El otro día encontré una novela mía inédita. Pero es impublicable. Sobre los *countries*. Escrita en el ochenta. Pronosticaba la Argentina de los *countries* y de la *gourmandise*. Pronosticaba esta mierda. Se llama *Nuestro modo de vida*” (Guerriero 2009). Hay en Fogwill un afán por el pronóstico, cuya expresión más evidente es la escritura de *Los pichiciegos* al calor de la guerra, y que no puede pensarse sino como un umbral entre la literatura y la vida que produce el continuo escritura-pensamiento y la potencia de la imaginación: “escribir es pensar” (Fogwill 1998: 289).

tibio bienestar, que en esta novela se exagera en el deseo de abolir las necesidades del cuerpo, en un torrente continuo de satisfacción (“la vida sigue”) que procura siempre más (mesurado) placer.

*Nuestro modo de vida* aparece mencionada en un fragmento significativo de la novela que Fogwill escribió inmediatamente después, *Los pichiciegos*. Del otro lado de este relato sobre el cálido bienestar, en la intemperie donde solo queda la necesidad desnuda cuya falta de satisfacción marca la diferencia entre la vida y la muerte, están los pichis. En efecto, si ésta es una novela de interiores acechada por una intemperie fantasmal, cabe leer *Los pichiciegos* como su contrapartida, una novela donde el relato de la intemperie de la guerra y la construcción de una comunidad y un territorio (subterráneo) para sobrevivir irrumpe en medio del calor embotador de la ciudad.

En la segunda parte de *Los pichiciegos*, Quiquito, el único sobreviviente de los pichis, cuya voz produce el relato, dice que está leyendo *Nuestro modo de vida*. Su interlocutor, el escritor que graba y anota, es autor de *Música japonesa* y *Nuestro modo de vida* (como Fogwill, aunque en el caso de la segunda nos enteramos más de treinta años después de publicada *Los pichiciegos*), y de quien es necesario suponer que escribió la novela que leemos. Los pliegues son incontables: el autor está afuera y adentro del libro y pone en diálogo dos novelas, la que se escribe (la historia de Quiquito, pero también la historia de la escritura de esa historia) y la que se escribió pero permanece oculta, una ficción cuya creación es también, hasta su publicación, una ficción. Quiquito y Aira –como cuenta Fogwill en la entrevista que en 1997 le hizo *El Ojo Mochó*– son los lectores privilegiados de esa novela que no existe salvo en la novela, y cuya publicación póstuma abre otra posibilidad para releer *Los pichiciegos*:

Hay una novela mía que se llama *Nuestro modo de vida*, que es del año 81 [...]. Quería escribir una novela anticipatoria pero a siete años. Era ridículo. Pero a tal punto que al año siguiente César Aira, que la había leído mucho, vino a visitarme a una oficina y era la oficina del tipo de la novela. Era igual, porque el tipo trabajaba en una oficina, y la pared del edificio estaba pintada color río, para asimilarse con el río, y el tipo miraba el puerto y donde todos los tipos veían grúas y máquinas, él veía tierra, tierra, valor, valor, propiedad... Soñaba con la privatización de Puerto Madero. Planificaba eso, la privatización de los canales de televisión y el cable (Fogwill 2016: 76).

El mundo al que vuelve Quiquito es en cierta medida el que habita Fernando (el mundo de los altos pisos vidriados desde los cuales es posibles ver el río), y el mismo que, como publicista dandy, habita Fogwill. Desde el ventanal de la oficina del escritor se ve la avenida Las Heras, donde deambulan ociosos paseantes que compran y miran vidrieras, y más allá, el río: “Ayer estuve leyendo *Nuestro modo de vida*. [...] Leí hasta la parte del choque en la autopista... Me acordé ahora, al ver el río”. El río, al mismo tiempo, aparece como representación de ese límite convertido en umbral: “Yo antes lo llamaba Río de Buenos Aires, para diferenciarlo del Río de Quilmes, y del de Rosario. Son al final de cuentas el mismo río, ¿no?” (2006: 142). Para que el río surja como torrente continuo, tienen que advertirse los límites: “tiene que haber una guerra para darse cuenta de eso”, dice en otro momento Quiquito (62). Antes había expuesto su teoría del calor, la tibieza que embota e impide a los hombres pensar e incluso desear, y que el escritor completa con una velada frase del Che Guevara (Schvartzman 1996: 146):

Hace mucho un médico argentino aconsejaba a los jóvenes dejar las ciudades y marchar a las sierras. Decía él que las ciudades son como un baño permanente de agua tibia que ablanda y adormece a la gente. Decía que las ciudades son bañaderas estúpidas, llenas de agua caliente para estúpidos (141).

## El adentro y el afuera de la obra

Como si sucediera, de pronto, que una nube de langostas comenzara a rebotar contra los vidrios de la habitación en la que leemos la novela, pero del lado de adentro, y en ese mismo instante, y sólo en ese mismo instante, nos diéramos cuenta de que estamos afuera y no adentro, aun cuando nos resultara imposible, en ese momento, decir de qué (Link 1994: 90).

Como en *La luz argentina*, en Fogwill vuelve a aparecer la pregunta por la interrupción y el continuo. En la obra de Aira se trata de una pregunta por la continuidad del arte, que encuentra en la vanguardia el truco para un recommienzo que nunca se agota, como afirma Aira programáticamente en “La nueva escritura”. Según Speranza, se trata de un paradójico programa antiprogramático, pues “el continuo aireano atenta contra cualquier principio formal totalizador y sin embargo se presenta como un paradójico ‘proyecto’ unificador” (2006: 303). Contreras reformula y precisa la operación conceptual que realiza Aira en su obra como “un punto de vista que define y asume *como si fuera un punto de vista vanguardista: cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho*” (2002: 21, cursivas del original).

Si en *La luz argentina* Aira pone en escena una lógica de cortes y continuos (los apagones y la catatonia de Kitty que reingresan al torrente de la vida por la narración de Reynaldo) para producir un umbral entre la literatura y la vida, Fogwill inicia un diálogo con esa novela para explorar en su narrativa modos de cruzar esos límites, una pregunta que en Fogwill es también siempre una pregunta por los límites entre la literatura y la vida pero que, y esta es su particularidad, parte siempre de un yo (su construcción y su destrucción) que se pone en juego en la escritura. En la creación de una figura de autor fuerte que se propone como marca (“Fogwill” es el resultado de una operación de sustracción –primero de su segundo nombre, Enrique, por cuestiones eufónicas, y luego del primero, Rodolfo– para imponerse en la institución literaria) se exhibe el umbral que interesa a Fogwill, donde el vínculo entre los nombres y vida no puede desligarse de los mecanismos de poder, de las instituciones, de la producción y la reproducción de la vida.<sup>5</sup>

En este punto, las diferencias en las figuras de autor son elocuentes. La escasez de las intervenciones públicas de Aira y la sobreabundancia de polémicas, entrevistas e intervenciones de Fogwill, por ejemplo, dan cuenta de modos de concebir el vínculo entre literatura y vida que a primera vista parecen radicalmente distintos, pero que no obstante expresan el mismo compromiso que hace entrar en correspondencia la producción de una obra con la producción de una vida. Fogwill dice: “Escribo para no ser escrito [...]. Supongo que escribo para escribir a otros para operar sobre el comportamiento, la imaginación, el conocimiento de los otros” (Speranza 1995: 51). Se trata de un movimiento que parte de una afirmación del yo para desplegar sobre el mundo y hacer explícitas las relaciones de poder. Páginas más adelante, en el mismo volumen de entrevistas, Aira señala: “Escribir es más bien tratar de disolver las experiencias personales; en rigor, no tenerlas” (225). La literatura es el lugar donde uno se disuelve para volver a formarse. Se va a la literatura para hacer experiencia. Pero además, la literatura *vive* en los cuerpos de los escritores, se hace gesto a imitar:

<sup>5</sup> “Rodolfo Enrique Fogwill es como un dactílico espantoso. Me siento más Rodolfo que Enrique, pero Rodolfo Fogwill alitera. Decidí llamarme Fogwill. Probablemente por una especie de megalomanía. Yo quería ocupar un lugar tipo Sócrates o Hegel” (Speranza 1995: 42).

---

---

Cuando me vine a vivir a Buenos Aires a los dieciocho años, el hecho de conocer a Alejandra Pizarnik y después a Osvaldo Lamborghini produjo una *entente* rara entre lo que se escribe y las personas detrás de los libros. Ahí aparecieron en mí mecanismos de tipo mimético, sobre todo con Alejandra que tenía tantas manías: cuadernos, lapiceras, lugares donde escribir. Yo imitaba todo eso con hiperformalismo; iba a la misma mesa del mismo bar. Hasta cambié mi letra, por ejemplo, imitando la de Alejandra. La imité tan bien que hasta hoy escribo con la letra de Alejandra (225).

En esta anécdota, Aira relata su ingreso a la literatura como disolución del yo y mimesis de los gestos de los escritores que admira. La disolución ocurre pues en ese encuentro con la pura exterioridad de la figura del escritor, que se vuelve necesaria en el caso de Aira para iniciar la escritura. Se trata de la figuración de un trayecto que va de afuera hacia adentro, límites que se rompen cuando la escritura empieza, una escritura que, en su incesante huida hacia adelante, exige una disolución continua que no obstante opera por contagio y regresa, en un ida y vuelta continuo, hacia adentro: Aira se disuelve en los escritores que ama al tiempo que él los disuelve a ellos, “desbroza sus mecanismos para hablar al mismo tiempo de los propios” (Speranza 2006: 301): las versiones que elabora la mirada crítica de Aira de Lamborghini, Copi, Pizarnik, así como el puñado de escritores en los que centró sus críticas, *son* Aira en tanto se explican como abrevadero de los procedimientos aireanos al tiempo que entran, por las lecturas que de ellos hace, en el paradójico sistema aireano.

El autor mismo se convierte en procedimiento, un mecanismo vaciado, neutro que requiere no anclarse a nada para que la escritura avance. En el caso de Fogwill, la figura de autor y sus figuraciones dentro de los textos, en sintonía con un tipo de narrador frecuente en su narrativa, responde a un yo afirmado en su masculinidad (cfr. “Help a él”, “La luz mala”, “Reflexiones”, “Otra muerte del arte”). Hacia adentro y hacia afuera de su obra, los personajes-Fogwill se imponen para recortarse del resto en la figura del maldito (Gurian: 2007), al tiempo que, dentro del campo literario, su afán polémico y antiprogresista lo distinguen como “ilustrado oscuro” (Schwarzböck 2016: 60) de una época (el regreso de la democracia) que se quería prístina.

∞ ∞ ∞

En esta que quizás sea su primera novela (por lo menos entre los materiales publicados), Fogwill explora el problema de los límites, que recorrerá toda su obra. El diálogo con Aira propicia la invención de un umbral entre el cuerpo, la vida, y la lengua, la escritura, concebidos siempre como espacios de circulación del deseo y el poder, donde la materia y el pensamiento son imposibles de desligar. Si la obra de Fogwill propone “la explicitación de la circulación del poder, del deseo y del dinero en el proceso narrativo” (2010: 125), lo hace explorando el límite entre el afuera y el adentro de la literatura. El continuo entre la vida y la literatura, atravesado siempre por esas relaciones, se produce solo a condición de la interrupción que produce el roce entre contingencia e infinito que deja entrever la intemperie fantasmal. A esa interrupción –un detenimiento que convoca la labor continua del pensamiento y la imaginación– la llamamos literatura.

---

LAURA GARCÍA es Traductora literaria y técnico científica por el I.E.S. en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández” y Licenciada en Letras por la UBA. Actualmente cursa la maestría en Literatura Argentina de la FHyA (UNR). Se desempeña como traductora y es adscripta a la cátedra de Literatura Argentina II (FFyL, UBA). Tradujo *Tres Guineas* de Virginia Woolf (Ediciones Godot, 2016).

## Bibliografía

- AIRA, César. 1983. *La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- \_\_\_\_\_. 2000. “La nueva escritura”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. N° 8, 165-70.
- CONTRERAS, Sandra. 1991. “El artesano de la fragilidad”. En Spiller, Roland (ed.), *La novela argentina de los años ochenta*. Frankfurt: Vervuert Verlag.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. 2010 [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. Trad.: José Vázquez Pérez.
- GARCÉS, Gonzalo. 2017. “Qué se puede aprender de Fogwill”. En *Cómo ser malos. Ensayos sobre literatura*. Buenos Aires: Letras del Sur.
- GUERREIRO, Leila. 2009. “Máquina Fogwill”. *El malpensante*. N° 103. <[http://www.elmalpensante.com/articulo/1475/maquina\\_fogwill](http://www.elmalpensante.com/articulo/1475/maquina_fogwill)> [Consulta: 14 de noviembre de 2017].
- GURIAN, Max. 2007. “Sexo y lenguaje en Rodolfo Fogwill”. *Crítica Cultural*. Vol. 2, N° 2. <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/104/114](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/104/114)> [Consulta: 14 de noviembre de 2017].
- FOGWILL, Rodolfo. 1998. *Vivir afuera*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Un guion para Artkino*. Buenos Aires: Mansalva.
- \_\_\_\_\_. 2010 [2008]. “La Guerra Sucia: un negocio limpio de la industria editorial” y “Política pública y literatura confidencial”. *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Nuestro modo de vida*. Buenos Aires: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Diálogos en el campo enemigo*. Buenos Aires: Mansalva.
- LINK, Daniel. 1994. “Los fantasmas de la literatura”. *La chancha con cadenas*. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Fantasmas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús. 2013. *Mario Levrero para armar: Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce.
- SARLO, Beatriz. 1987. “Política, ideología y figuración literaria”. En *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- SPERANZA, Graciela. 1995. *Primera persona*. Buenos Aires: Norma.
- \_\_\_\_\_. 2006. “César Aira, Literatura ‘ready-made’”. *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.
- SCHVARTZMAN, Julio. 1996. “Un lugar bajo el mundo: *Los pichiciegos* de R. E. Fogwill”. *Microcrítica*. Buenos Aires: Biblos.
- SCHWARZBÖCK, Silvia. 2016. *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Las Cuarenta y El Río sin orillas.