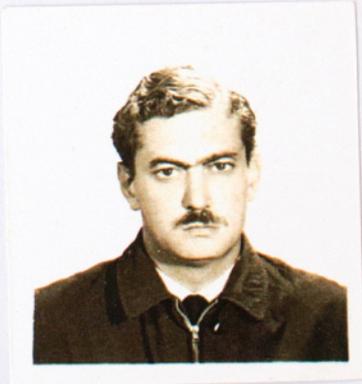
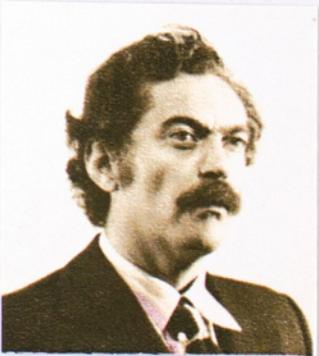
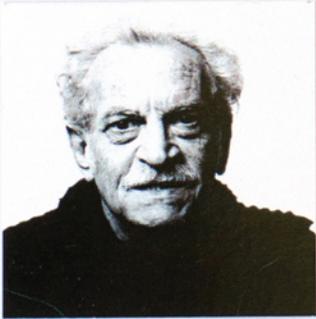
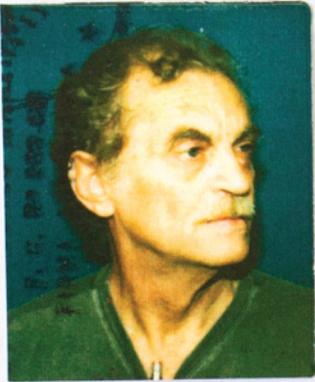


Fogwill: muchacho punk



Fogwill: muchacho punk

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Fogwill : muchacho punk ; Coordinación general de Esteban Bitesnik. - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2025.

88 p. ; 27 x 19,5 cm.

ISBN 978-987-728-212-2

1. Literatura Argentina. I. Bitesnik, Esteban, coord.
CDD A860

©2025, Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Agüero 2502 (C1425EID) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
www.bn.gob.ar
ISBN Nº 978-987-728-212-2
Impreso en Argentina
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Fogwill: muchacho punk

“Escribir es pensar, y es un eslogan mío”.

Fogwill

ÍNDICE

Los pelos de punta, por Esteban Bitesnik	9
El despiadado arte de incomodar. El Archivo Fogwill en la Biblioteca Nacional, por Nicolás del Zotto	15
La introducción	
El artista infinito, por Ricardo Strafacce	23
La gran ventana de los sueños	
Las cartas de Fogwill, por Verónica Rossi	31
Los pichiciegos	
Fogwill en Malvinas, por Carlos Gamerro	41
Nuestro modo de vida	
Eso que todavía no tenía nombre, por Oscar Steimberg	49
Editar a Fogwill, por Damián Ríos	52
Las fuentes bastardas, por Diego Erlan	58
Vivir afuera	
Fogwill y la moneda de la suerte, por Alejandra Laera	65
Últimos movimientos	
Hace poco una voz, por Pablo Gianera	75
Quiquecróstico, por Fernando Noy	80
Autobiografía, por Fogwill	84



Fotografía de Diego Sanstede, 2009.

LOS PELOS DE PUNTA

1.

Muchos escritores concentran su literatura en una zona, una suerte de toponimia literaria que puede ser real o imaginaria. Un ejemplo es *En la zona* (1960), primer libro de Juan José Saer que, como señaló María Teresa Gramuglio, es un acto fundacional porque ahí ya están contenidas premisas y elementos que van a encontrar posterior desarrollo en futuras publicaciones del autor. Esa zona, por lo tanto, constituye muchas veces una delimitación para un proyecto literario. Un espacio que funciona como la base de operaciones, donde se va a montar un universo literario unificado para un territorio y para los personajes que lo habitan. Un conglomerado toponímico para un proyecto o programa literario. Así una zona puede ser el barrio de Palermo y sus arrabales en Jorge Luis Borges, el Delta Panorámico de Marcelo Cohen, el barrio de Flores en César Aira, Santa María en Juan Carlos Onetti o la Yoknapatawpha de William Faulkner, por citar unos pocos ejemplos.

En Fogwill es más intrincado vislumbrar una zona toponímica o la delimitación de un espacio narrativo, pero sí es posible encontrar temas recurrentes a lo largo de su obra. Podríamos aventurar que el tema de la literatura de Fogwill es urgente y político. Por ejemplo, el 28 de abril de 1982 en una suerte de diario íntimo, luego publicado en *Memoria Romana y otros relatos inéditos*, apunta: "Indignación: Tedesco todavía no entregó las pruebas del libro. Si *Música* no sale ya, todos pensarán que el cuento de la guerra lo escribí por esta cuestión de las Malvinas". O cuando, en el prólogo de *Los pichiciegos* para la edición de El Ateneo, escribe:

Mamá hoy hundió un barco, di por terminada mi fallida novela, cargué una nueva hoja en la máquina de escribir y doce horas después empezó a amanecer, y había completado la mitad del relato de *Los pichiciegos*: cien mil caracteres que, sin matar a nadie, siguen tan vigentes como en vísperas de la rendición y antes de la llegada de la misión pacificadora del Papa, cuando fotocopias corregidas del libro llegaron a las editoriales.

O la interrogación que se hace sobre si puede escribir una obra maestra como *La luz argentina* de César Aira para alcanzar el gusto canónico que se había establecido alrededor del libro de Ricardo Piglia: "En todo caso, me gustaría saber si *Vivir afuera* es comparable a *Respiración artificial*".

Toda la obra de Fogwill respira entonces cierta urgencia y también está marcada por un fuerte vínculo entre práctica estética y práctica política. Sus libros contrabandean una peligrosidad muy anclada a su gran potencia para constituir una intervención sobre la realidad histórica y social. Así, Fogwill ensaya su literatura en estado de emergencia por un contexto de violencia estatal y arroja un sinfín de anzuelos sobre modos de narrar que funcionan como principios estéticos.

Los personajes de Fogwill casi siempre gozan de un saber técnico, es muy común que frecuenten una debilidad hacia las máquinas. Saben de máquinas y de maquinarias, de procesos y de técnicas, de instituciones y empresas, de mecanismos sociales y burocráticos. Saben moverse en los intersticios que despliegan esas redes y conectan todo con todo, como ese conjunto tan diverso que nos puede ofrecer un mediomundo cuando se extrae del fondo del mar.

Entonces, si hubiera que sintetizar, podríamos aventurar que las máquinas y su funcionamiento, la crítica sociológica atravesada por la teoría política y la sensibilidad irreverente son los ingredientes fuertes que componen el *blend* de la escritura de Fogwill. Y, por supuesto, los setenta y la dictadura; los barcos, los autos y el marketing, más un equilibrado sesgo autobiográfico desplegado como una política de los nombres, donde nombrar es renombrar y forma parte de su sello de autor.

Como en tantos gestores del autodiseño —señala María Moreno—, había en Fogwill una política del nombrar. Si Lucio V. Mansilla nombraba para ceñir a los miembros de una elite con el alambrado por sobre cuyos hilos espíaran y envidiaran los públicos; si Roberto Bolaño, que compartía con sus lectores el saber sobre su riesgo de muerte, nombraba para inventar un canon al mismo tiempo que engendraba una deuda encarecida por su posible carácter póstumo, Fogwill nombraba como quien lanza un producto, pero su insistencia en transmitir a quiénes leer y cómo era precariamente utilitaria: él sabía que no es posible calcular lo que se transmite ni cuándo la deuda se revierte en odio u olvido.

2.

Fogwill dominó (la pregunta a responder sería qué no dominó este autor) el arte de la autopromoción; las reediciones de sus libros eran una gran ocasión para vender y venderse. En la breve autobiografía que escribió como prólogo a *Cantos de marineros en La Pampa* se describió así: “Estudié medicina, letras, filosofía, matemáticas, canto, música, francés, inglés, alemán, rudimentos de griego y latín, y olvidé casi todo. Enseñé metodología, estadística, teorías de la comunicación, teorías de la ideología y sociología: no aprendí casi nada. Fui publicitario, investigador de mercado, redactor, empresario, especulador de bolsa, terrorista, estafador, columnista especializado en muchísimos medios, profesor universitario y consultor de empresas”. Como gran publicista también apelaba a la falsa modestia: “Nací en 1941. En las imágenes del álbum de mi primer año aparezco mirando hacia el fotógrafo, todo tieso salvo la boca, siempre obstinada en la succión del pulgar derecho. Miro estas primeras representaciones y pienso que no hice otra cosa en la vida: posar, mirar hacia la cámara y chuparme un dedo”.

Entonces, hay una fotogenia y un estilo. Estilo es la palabra para hablar de Fogwill. Si el estilo es el hombre, él era un escritor de *style council*; sus frases, repetidas aquí, allá y acullá, no tienen vuelta atrás en la literatura argentina. Pero para que la escritura sea efectiva es necesario saber contar y conocer los trucos de la voz narrativa. Fogwill es un extractivista de saberes, de materiales ordinarios y extraordinarios que describe en detalle, como si la literatura pudiera funcionar como un *ready made*. “¿Por qué contás tan bien cualquier historia? Vos contás cualquier historia y dan ganas de seguir escuchando...”, dice Gil Wolff en *Vivir afuera*, o “Lo que todos reconocen a los bu úl g es la capacidad de contar”, leemos en *Runa*. Lo importante es saber contar. Solo lo bien contado se recuerda, pareciera decirnos Fogwill todo el tiempo, como un elemento recurrente en su literatura. La calidad, la patria sintáctica es la soberanía exclusiva

del escritor. Contar sería otra maquinaria puesta a funcionar por el escritor nacido en Quilmes, una máquina que lleva el lenguaje a componer una suerte de matriz para imponer su voluntad y una forma de ver el mundo.

3.

En la historia del cine, el automóvil y el cigarrillo siempre hicieron un buen matrimonio y tienen una larga tradición. El coche, que nació en las últimas décadas del siglo XIX casi junto con el séptimo arte, mantiene su vigencia en la gran pantalla. En cambio, el cigarrillo, debido a la publicidad en defensa de una vida sana y a las prohibiciones que regulan la industria tabacalera, disminuyó su presencia. Así y todo, teniendo en cuenta las vicisitudes que acompañan los espíritus de época, la relación se mantuvo durante muchos años y fue muy productiva en términos narrativos e icónicos: *Death Proof*, *Taxi Driver*, *Mad Max*, *Stranger than Paradise*, *Crash* y *Thelma & Louise* son solo un puñado de ejemplos. Son miles los fotogramas que podrían armar un museo sobre “el cigarro en el cine”, exhibiendo fotos de estrellas de Hollywood que sostienen el cilindro con la vista perdida en el horizonte.

En la literatura, comulgar con este maridaje es más ripioso y señalar un conjunto de obras que abarquen estos dos tópicos se hace muy dificultoso e intrincado, casi imposible. Sin embargo, Fogwill lo hizo y así escribió en el cuento “Sobre el arte de la novela”:

Con el motor a cinco mil vueltas, el Porsche corría a ciento sesenta kilómetros por hora. Había poco tránsito: la huelga de ómnibus probablemente se había contagiado a las empresas de carga pues casi no cruzaban camiones. Cada tanto se hacía necesario frenar hasta encontrar un tramo apto para adelantarse a otros automóviles. A algunos, que circulaban a ochenta o cien kilómetros por hora, era fácil pasarlos. Otros, los Taunus y los BMW que iban a más de ciento treinta, los obligaban a esperar un lugar adecuado. En esos casos, Alberto encendía un cigarrillo, o pitaba y desaceleraba por un rato.

“Este hombre es el que más sabe sobre autos y cigarrillos”, es uno de los tantos eslóganes que inventó Fogwill para presentarse como escritor ante la sociedad. La anécdota dice que Borges lo manifestó después de que Enrique Pezzoni le hiciera una lectura expurgada de “Sobre el arte de la novela”. En el libro *Presentación de Rodolfo Fogwill*, Ricardo Strafacce dedica varias páginas a desentrañar este episodio ya casi mitológico del campo literario argentino.

4.

Fogwill tiene una fecunda producción narrativa, poética e intervenciones de prensa con ensayos, crónicas y críticas que aparecieron en distintos medios, observaciones muy lúcidas sobre la realidad y la literatura argentina. Una pluma inquieta que se mostraba inquisitiva con respecto a las tradiciones literarias y a la poética. “Escribir es pensar”, afirmaba. Era poseedor de un talento particular para observar con precisión a las personas o ciertas situaciones sociales y así entenderlas de forma sociológica. Tenía un gran don para auscultar hombres, mujeres y niños. En sus textos literarios se nota la capacidad para describir situaciones sociales de tal manera que uno las visualiza tras la lectura de unas pocas frases. A menudo menciona gestos, miradas,

expresiones corporales, sabores, gustos y olores que revelan algo sobre un estado mental, una experiencia sensible que nadie más transmitió. En el campo literario se había instalado la idea de que Fogwill era un provocador, que afirmaba cosas que nadie se atrevía a mencionar, que era insoportable, que estaba loco e incluso en los últimos años muchos colegas afirmaban que el personaje que había construido ya estaba agotado para los tiempos modernos. Los distintos fotogramas de Fogwill y el paso del tiempo son interesantes para otro análisis en extenso. Si observamos la tapa de este catálogo, las imágenes y fotografías que se seleccionaron intentan escapar de cierta iconografía instalada alrededor del autor y su actitud punk lenguaraz, que ponía los pelos de punta a cercanos y lejanos. Así, en un vasto archivo que fue donado por los herederos de la familia a la Biblioteca Nacional, no faltan las fotos de su infancia, imágenes de barcos, de natatorios o las clásicas poses de un escritor con sus herramientas de trabajo. Pero queríamos hacer hincapié también en otro aspecto, en la serie de fotografías “Carnets o 4x4” que componen una variada cantidad de documentos que dan cuenta de un proceso administrativo y burocrático de las instituciones y que asociamos a esa idea de obra entendida como máquina, como habíamos señalado. Fotografías que generalmente no se ven o no se muestran en público. Fotos que suelen ocultarse, ya sea porque no tienen ninguna finalidad estética o familiar, o porque se inscriben en ese conjunto de información personal que nunca sale a la luz. En tiempos de documentos de identidad digitales para dispositivos móviles inteligentes es importante señalar que los personajes de Fogwill constantemente recurren a su documento para acreditar la identidad ante los sistemas disciplinarios de control policial, un *zeitgeist* o espíritu de época muy común durante las décadas del setenta y del ochenta. “Sacó la billetera de su bolsillo y la dejó sobre el escritorio, junto a su cartera de documentos, su reloj pulsera, el portafolios y el llavero, todas las cosas que debía llevar más tarde rumbo a la oficina”, escribe en *Nuestro modo de vida*. Otro ejemplo: “Los especiales, los de la División de Moralidad, la dejaban seguir. En cambio, los oficiales nuevos de las comisarías, recién salidos de los cursos, se ofendían y la llevaban detenida a la seccional. Allí tenía que hablar con los de la guardia; mostraba las fotos de publicidad, los documentos, las llaves de casa y las del auto y los jefes le permitían salir”, apunta en “La larga risa de todos estos años”. Épocas de multiplicidad de documentos: cédulas, pasaportes, libretas de enrolamiento y cívica, que se acumulaban en cajones, carteras, billeteras, junto con registros de conductor o credenciales profesionales y de medicinas prepagas.

Al comienzo citamos a Fogwill diciendo que miraba sus fotografías y pensaba que en la vida solo había posado para mirar hacia la cámara y chuparse un dedo. Por supuesto que ante la obra dejada es muy fácil desmentir esta afirmación, pero si nos quedamos con esta imagen podríamos darle una vuelta de tuerca para sumar un gesto más, un último movimiento fogwilliano, el de cerrar el puño y lentamente levantar el dedo mayor.

Esteban Bitesnik
Museo del libro y de la lengua

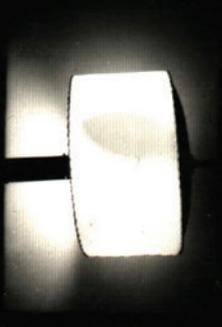


Quique Fogwill Pinzone
año 1942

Fotografía del Fondo Rodolfo Enrique Fogwill.



FEEDBACK H 6 7 817W



FEEDBACK H 6 7 817W



Fotografía del Fondo Rodolfo Enrique Fogwill.

EL DESPIADADO ARTE DE INCOMODAR

EL ARCHIVO FOGWILL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

En un temerario ejercicio de imaginación podríamos suponer la existencia de un hilo común que anude las múltiples y, a menudo, discordantes facetas del escritor argentino Rodolfo Fogwill. De sociólogo interesado en la semiótica y el lenguaje publicitario a exitoso consultor de grandes tabacaleras; de novel escritor laureado por Coca-Cola a poeta y editor independiente de colegas admirados y marginados; de novelista que imaginó con aterrador realismo las calamidades de la guerra de Malvinas a lúcido analista que auscultó la transición democrática, advirtió sobre el legado cultural de la dictadura y criticó la intelectualidad oficial alfonsinista; del canon literario a la impugnación sistemática del sentido común progresista. Cada movimiento fogwilliano sugiere un inquietante patrón: pensar en lo que no se debe, hasta que duela.

La cuantiosa documentación que conforma el Fondo Rodolfo Enrique Fogwill, donado a la Biblioteca Nacional por sus herederos y abierto a la consulta pública por el Departamento de Archivos, permite sumergirse en las diferentes líneas y planos que componen el Fractal Fogwill para desde allí, y a través del estimulante lente que sus documentos proporcionan, realizar una aproximación a diferentes aspectos nodales del entramado cultural, literario y periodístico del país, en el periodo que va desde los años sesenta hasta la primera década del siglo XXI.

El científico social y el publicista

Fogwill nació el 15 de julio de 1941, en el barrio de Bernal de la ciudad bonaerense de Quilmes. Luego de estudiar medicina, letras, matemáticas, música y filosofía, se licenció en Sociología en la Universidad de Buenos Aires en octubre de 1967, siendo discípulo de Eliseo Verón, destacado semiólogo e integrante de la primera generación de sociólogos argentinos. Fue uno de los tantos profesores titulares de la UBA cesanteados tras el golpe militar de Onganía en 1966. Como expresión de aquel periodo signado por la formación teórica y la investigación académica, quedan un puñado de textos aparecidos en eclécticas publicaciones, muchos de ellos inhallables pero que el mismo Fogwill se encargó de recordar en sus notas periodísticas. En este contexto, en 1971 publicó —junto a Oscar Steimberg— el trabajo “La publicidad en el mundo actual”, donde se efectúa un análisis teórico-crítico del fenómeno publicitario y de marketing, apelando a elementos de la comunicación, el psicoanálisis, la semiótica y el marxismo. Con la recuperación democrática, Fogwill retomaría su labor docente desempeñándose, desde abril de 1985, como profesor asociado en la cátedra de Técnica de Propaganda y Mercado de la Facultad de Psicología de la UBA. Todos estos elementos que engrosaban el apartado erudito de su currículum (y que exhibía con orgullo en sus presentaciones o en las solapas de sus libros) contrastaban con el verdugueo constante que gozaba en dispensar a

intelectuales, profesores y otros miembros del sistema cultural, a la manera de —como señala Silvia Schwarzböck— un ilustrado oscuro que reflexiona acerca del poder y sus derivas de un modo eminentemente plebeyo.

Hacia mediados de la década del setenta se volcó con éxito a la actividad privada, destacándose, paradójicamente, en las áreas de publicidad y marketing. Llegó a ser dueño de una de las principales agencias de publicidad del país, Ad Hoc, y de la agencia de investigación de mercados y comunicación Facta, que reunió a jóvenes y entusiastas profesionales de distintas disciplinas como la semiología, la sociología y el psicoanálisis (entre los que asomaba un joven aspirante a escritor Alan Pauls, testigo privilegiado de aquellos creativos y turbulentos años). Entre las campañas publicitarias cuya autoría se le atribuyen, figuran algunas célebres como la de cigarrillos Jockey y su slogan *Suaves, pero con sabor, el equilibrio justo*; y la de cerveza Quilmes, con el slogan *El sabor del encuentro*. Apelando al recuerdo de aquellos años, en una nota aparecida en abril de 1984 en la revista *Cerdos y Peces*, Fogwill reflexiona: “Cierta vez compuse por dinero una campaña publicitaria que gravitaba alrededor del slogan ‘por el placer de fumar’. Parte de ese placer, quizás la parte sustancial, se produce al volver visible lo invisible. El tipo fuma y su respiración tediosa y transparente toma color y olor. [...] fumar es una manera de ventilar al mundo que uno ya está medio aburrido de respirar, o que ya no soporta andar por este mundo respirando al pedo”.

Como huellas de aquella inicial práctica intelectual, se conservan en el fondo desde documentos que atestiguan su participación en congresos y mesas de discusión, hasta parte de su producción textual inscripta en ese itinerario, fundamentalmente, columnas y notas de opinión que remiten a un persistente interés por lo social y las insondables profundidades de la lengua como metáfora inacabada de la nación. Se guardan, además, materiales producidos en el marco de su desempeño en la actividad privada como publicista y analista de mercado, entre los que se incluyen folletos, volantes y notas publicitarias, correspondientes a distintas cuentas como Pall Mall, Johnnie Walker, Viceroy, Beefeater y Cadbury, entre otras. Asimismo, se conservan diversos materiales producidos por las agencias que fundó: logos, hojas membretadas, notas, recortes de prensa, ilustraciones, registros audiovisuales de *focus group*, etc. El escritor y psicoanalista Germán García —fundador de la revista *Literal* y corresponsal frecuente de Fogwill— recordaría que, perseguidos por la última dictadura cívico-militar, los grupos de estudio que él coordinaba funcionaron un tiempo en las oficinas de la agencia Facta, ubicadas sobre la avenida Santa Fe. Al respecto, comenta: “Refugiarte bajo la dictadura era todo un gesto. Para mí la prueba de que Fogwill era un buen tipo, si hacía falta alguna, era esa. Pero enseguida que me prestó ese espacio, que era una pequeña oficina, me metió en la de al lado a otro que también enseñaba psicoanálisis, Lacan y todo lo demás, para divertirse diciendo: ‘Che, este tiene más gente que vos’”.

El cinismo como ejercicio de reflexión

En plena dictadura escribió sus primeros cuentos, reunidos bajo el título *Mis muertos punk*. Entre los relatos figura *Muchacha punk*, escrito, según palabras del propio autor, “de un tirón, en tres horas, como al dictado de una voz —ajena—, al cabo de una noche de diciembre de 1978”. El volumen obtuvo el primer premio en la categoría Cuento de un importante certamen literario patrocinado por Coca-Cola, denominado “Coca-Cola en las artes y las ciencias”, realizado en 1980, que entregaba como premio una suma de dinero y un contrato

de publicación con la editorial Sudamericana. Debido a las condiciones terriblemente desfavorables con relación a los derechos de autor que planteaba la editorial, Fogwill terminó desistiendo de la publicación y denunciando ante la SADE el “contrato ignominioso propuesto por Sudamericana”. En cambio, incluyó *Mis muertos punk* (1980) entre los primeros títulos del acotado y cuidado catálogo de la editorial Tierra Baldía, creada por el propio Fogwill poco tiempo antes junto a Oscar Steimberg y Osvaldo Lamborghini. Desde la contratapa del libro, retomaba de modo satírico el entredicho contractual: “—Dime, querido ¿vos leíste mi libro? —preguntó el de escribir. / —Sí. Naturalmente —juró el de premiar. / —¿Y vos pensabas —preguntó el de hacer cuentos— que habiendo escrito un libro como el mío yo firmaré un contrato como el tuyo?”. Comenzaba a aparecer en el espacio público una faceta a la que dedicaría casi tanto esmero como a su producción literaria: la marca o el estilo Fogwill. Para María Pia López, esta construcción se caracterizaba por “llevar el saber a un punto de incomodidad profunda, aquel en el que la literatura se revela no como lo otro del poder, de los poderes, sino como su emergencia velada, su presencia de mala fe. Cínico fue Fogwill porque el cinismo es el nombre de esa incomodidad, del escepticismo que resulta de ver tras lo bello lo sórdido y tras lo prístino lo corrupto”.

En su breve pero significativo itinerario, Tierra Baldía publicó un conjunto de autores admirados por Fogwill y con búsquedas estéticas similares. El caso paradigmático es el de, quizás, su único maestro reconocido: Osvaldo Lamborghini. Suyo es el libro *Poemas* (1980), al que —a lo largo de ese mismo año— se le sumarían *Majestad, etc.* de Oscar Steimberg, *Episodios* de Leónidas Lamborghini, *Austria-Hungría* de Néstor Perlongher y, en 1983, *El tapiz* de Mercedes Roffé (bajo el heterónimo Ferdinand Oziel). A partir de esta labor editorial, sumado al impulso y la difusión de autores como Copi, César Aira, Alberto Laiseca, Marcelo Cohen, Arturo Carrera, Héctor Viel Temperley, Alan Pauls y Sergio Bizzio, entre otros, Fogwill iría edificando un nuevo canon literario del que se enorgullecía y sobre el que comentaba irónicamente: “armé ese canon para meterme adentro”. El sello publicó, además, el cuarto y último número de la revista *LENGUAjes*, órgano de la Asociación Argentina de Semiótica. También fueron editados los dos primeros poemarios de Fogwill: *El efecto de realidad* (1979) y *Las horas de citar* (1980). Frente a la noción extendida entre críticos y lectores de que sus cuentos expresan lo mejor de su obra, la poesía —como observó Alan Pauls— fue “quizás el único lugar donde Fogwill podía desertar de su propio mito personal con felicidad, despreocupadamente, sin el pánico del síndrome de abstinencia”. Reafirmando esta mirada, Daniel Freidemberg creía que Fogwill “era de verdad un poeta: el traje de agitador o promotor se le caía, perdía toda importancia, ante el desafío del trabajo con la letra”. Su obra poética se completa con los títulos *Partes del todo* (1991), *Lo dado* (2001), *Canción de paz* (2003) y *Últimos movimientos* (2004). Luego de su muerte, la editorial Alfaguara publicó la antología *Poesía completa* (2016), donde se incluyen además algunos poemas inéditos. Acerca del vínculo de Fogwill con la poesía, Fabián Casas agrega: “Cuando Quique se ponía a escribir poesía, se ponía en situación de poeta. En cambio, la poesía irrumpe en sus cuentos: no está buscada. Ahí se volvía poeta”.

Se conserva en el fondo un muy relevante conjunto de correspondencia enviada y, sobre todo, recibida por el autor, que va desde finales de los setenta hasta entrada la primera década de los dos mil. En sus líneas palpitan acalorados intercambios en torno al premio obtenido en el concurso Coca-Cola, fructíferas colaboraciones que corporizan la creación y los primeros proyectos de la editorial Tierra Baldía, debates referidos a la labor y la crítica literaria, valoraciones acerca de su obra y su estatura como escritor, entre otros muchos tópicos que permiten dimensionar una zona del campo literario y cultural en el país a comienzos de la década del ochenta,

evidenciado tanto algunas de sus redes de producción, intercambio y circulación como la emergencia de un nuevo e incipiente canon literario nacional. Entre sus correspondientes habituales aparecen Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Alberto Laiseca, Silvio Mattoni, Néstor Perlongher, Raúl Gustavo Aguiré, Arturo Carrera, Héctor Viel Temperley, Juan Martini y, de forma más esporádica, César Aira, Alan Pauls, Juan José Saer, Andrés Rivera, Marcelo Cohen y Jorge Barón Biza, entre otros. Son múltiples y variadas las aristas que brinda la lectura atenta de estas misivas. Luis Chitarroni, por caso, reparó en el tipo de vínculo que tejó con Osvaldo Lamborghini: “En esas



Fondo Rodolfo Enrique Fogwill, Departamento de Archivos y Colecciones, BNMM.

cartas se ve una especie de rueda búdica entre maestro y alumno. Uno se da cuenta de que muchas de las reacciones posteriores de Fogwill se parecen a las de Lamborghini como maestro: una cierta suficiencia implícita, el maltrato, la queja”. Esas mismas cartas son las que el biógrafo de ambos, Ricardo Strafacce, tuvo que rescatar del agua sucia del cordón de la vereda cuando, ante la solicitud para fotocopiarlas en el marco de su investigación sobre Lamborghini, Fogwill se las tiró por la ventana.

Acerca del lenguaje de los argentinos

Para 1983, se publicó su primera novela, *Los pichiciegos*, ambientada y escrita en simultáneo a los dramáticos sucesos de la guerra de Malvinas, entre abril y junio de 1982. Mimeografiada en la ciudad de San Pablo en el mes de junio —antes de la rendición argentina— fue editada por primera vez en el país por Ediciones de la Flor, bajo el título *Los Pichy-cyegos. Visiones de una batalla subterránea* (1983). Pese a una cautelosa recepción inicial, la novela llegaría a convertirse en uno de los textos fundamentales de la literatura nacional sobre Malvinas. Reflexionando acerca de las intenciones del autor y los alcances del libro, María Pia López apuntó: “Fogwill toma el acontecimiento histórico como oportunidad para pensar otra situación: la de construcción de comunidad. En ese sentido es que va hacia lo prepolítico y a lo ahistórico, a la pregunta por la fundación y el origen de un modo de sociabilidad y junto con ella de un modo de subjetivación de los hombres”. En la misma línea, Horacio González advierte que el gran tema del libro es el de la Nación; desesperadamente, la novela busca decir algo sobre el lenguaje de los argentinos: “Cuando el plano del lenguaje vivo contrasta con el empleo que hacen de él unos hombres sometidos a situaciones extraordinarias se produce el choque magistral entre lo normal y lo monstruoso, entre el gabinete y la trinchera. En ese momento ocurren las vibraciones que recorren el idioma, solicitado por el desbarajuste en el mundo cotidiano”. De aquellos años son también los libros de relatos *Música japonesa* (1982), *Ejércitos imaginarios* (1983) y *Pájaros de la cabeza* (1985). Durante esta etapa —entre los años 1982 y 1985— colaboró a través de numerosas columnas de opinión y diferentes modos de intervención en distintas publicaciones como *Vigencia*, *Primera Plana*, *El Observador* y, fundamentalmente, *El Porteño*. En estas presencias en la prensa gráfica —que fueron reunidas y publicadas por la editorial Mansalva en el tomo *Los libros de la guerra* (2008)— Fogwill se revela como “uno de los más lúcidos lectores del advenimiento del alfonsinismo, de la frontera entre la dictadura y el Estado de derecho”, como advierte Américo Cristóbal. Quizás su artículo paradigmático del período sea “La herencia cultural del proceso”, publicado en mayo de 1984 en *El Porteño*, donde el autor, con un lenguaje lacerante, traza provocativamente una continuidad entre la dictadura y el alfonsinismo, indicando que la atención puesta sobre el Juicio a las Juntas y las denuncias de las violaciones de los derechos humanos hacían perder de vista la necesaria imputación del objetivo principal del régimen militar: la reestructuración económica del país a través de una redistribución regresiva de la riqueza.

Durante la década del noventa, se consolidó como uno de los escritores más originales y prolíficos del país, publicando las novelas *La buena nueva de los Libros del Caminante* (1990), *Una pálida historia de amor* (1991) y *Vivir afuera* (1998); además de la reedición de *Muchacha punk* (1992) y los volúmenes de cuentos *Restos diurnos* (1993) y *Cantos de marineros en La Pampa* (1998). Sobre la recepción de *La buena nueva de los Libros del Caminante* y, a la vez, en referencia a esta etapa como escritor, César Aira —en una carta que integra la serie

correspondencia del fondo— le expresa con entusiasmo: “tu novela es más que buena, es excelente. Hace pensar en una literatura distinta de la argentina. Crea un gran mecanismo de ambigüedad en el género, entre libro de viajes y novela familiar, pero falaz porque los ‘motivos’ no quedan menos en el misterio que todo el resto”. Y, a la manera de advertencia que insinúa una mirada común sobre el campo literario nacional, escribe: “Después de esto, para evitar volverte un buen profesional más de la literatura (aunque nunca a nivel argentino, ya que estás más allá) deberías embarcarte en un proyecto realmente descabellado: por mi parte lo espero con fruición, porque sos un autor sumamente placentero. (Con todo, creo que me gustó más todavía *La Muchachita Punk*, cada vez que la pienso se me aparece como una obrita maestra de invención)”.

En 2003 obtuvo la Beca Guggenheim y en 2004 el Premio Nacional de Literatura por su novela *Vivir afuera*. Ese mismo año, fue reconocido con el Premio Konex, Diploma al Mérito en la disciplina “Novela: Quinquenio 1999-2003”. De esta época son los libros *La experiencia sensible* (2001), *En otro orden de cosas* (2001), *Runa* (2003) y *Un guión para Artkino* (2008). En 2009, Fogwill recopiló y seleccionó una antología de sus cuentos que Alfaguara publicó con el título *Cuentos completos* (2009). El libro —además del prólogo de Elvio Gandolfo— incluyó una nota introductoria del propio Fogwill que, como apunta López Casanova, “cobra el tono de la todopoderosa voluntad de un testamento y el libro se constituye en un nuevo universo donde textos de distintas épocas establecen nuevas interrelaciones, cuyo punto de origen es la relectura intencionada de su autor”.

Volviendo al acervo documental, se guarda un nutrido grupo de materiales vinculados a su producción intelectual, desde originales de sus libros, notas y artículos periodísticos hasta



documentos de su interés reunidos para ser utilizados como insumos de sus textos. Este apartado permite advertir tonalidades, inflexiones y recurrencias tanto en su escritura como en su pensamiento, trazando un peculiar itinerario que va desde sus iniciales intervenciones en la prensa gráfica —bajo la modalidad de columnas de opinión, notas o entrevistas— hasta los originales de sus libros editados póstumamente. Respecto a sus artículos en la prensa gráfica, prevalecen dos tipos bien definidos: por un lado, aquellos que buscan tensionar los puntos de acuerdo alcanzados por lo que podríamos llamar una sensibilidad de izquierda o progresista, en lo referido a diversos tópicos como los consumos culturales, el campo literario y el mercado editorial; la sexualidad, el erotismo y la censura; el aborto y el divorcio; la política educativa y la universidad; la dictadura y los derechos humanos; y, por el otro, los que ponen el foco sobre los avatares de la recuperación democrática, la compleja herencia cultural de la dictadura y las derivas del gobierno radical, donde se agitan los artículos “La política cultural del gobierno democrático”, “Enrique Vázquez y la cultura vigilante” y “La herencia cultural del Proceso”, entre otros.

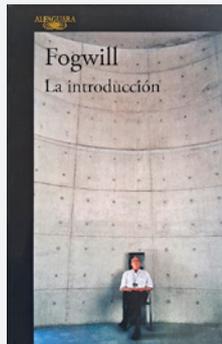
La gran ventana del archivo

Fogwill falleció el 21 de agosto de 2010, a los 69 años de edad. Su hija Vera, al año siguiente, encomendó a la historiadora Verónica Rossi que describiera y clasificara un voluminoso conjunto de documentos que le pertenecieron y que permanecían desordenados en su departamento del barrio de Palermo. Entre los papeles, se halló un diario con la narración de imágenes mentales y sueños que Fogwill escribió desde los 13 años hasta poco antes de morir. Estos textos fueron editados por el sello Alfaguara, bajo el título *La gran ventana de los sueños* (2013). La misma editorial publicó de manera póstuma las novelas inéditas *Nuestro modo de vida* (2014) y *La introducción* (2016). Por su parte, la editorial Blatt & Ríos publicó los textos *Memoria Romana y otros relatos inéditos* (2018) y el ensayo *Estados alterados* (2021), la última gran intervención de Fogwill, escrito a pedido de la revista *El Porteño* en el año 2000 y que nunca había llegado a publicarse. En el 2022, el mismo sello editorial reeditó —por primera vez en el país— la novela *Urbana* (2022), publicada originalmente en España en el año 2003. Su archivo personal fue donado el 10 de junio de 2022 a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno por sus cinco hijos: Andrés, Vera, Francisco, José y Ana, como un modo de preservar el legado de quien fuera uno de los autores fundamentales de la literatura y del pensamiento político y social de las últimas décadas en la Argentina.

En una entrevista publicada en la revista *Cerdos y Peces* a comienzos de los noventa, Fogwill, en torno a la utilidad del arte y los misterios del lenguaje, reflexionaba: “Grandes revolucionarios, como Artaud, siguen prisioneros de un modo de pensar positivista que es el funcionalismo, el pensar que todas las cosas tienen que tener una función, un ensamble. Yo creo que no es así, yo creo que todo sirve, pero la función de servir requiere un tercero que está mirando eso, es una construcción arbitraria”. La puesta a la consulta pública de su archivo personal puede ser pensada como una invitación a lectores e investigadores para convertirse en ese tercero observador que se aventure a tramar construcciones originales alrededor de esa incómoda lucidez fogwilliana que, como rastro, habita en sus papeles.

Nicolás del Zotto

Departamento de Archivos y Colecciones



LA INTRODUCCIÓN

La introducción es la última novela de Fogwill y se publicó en el año 2016. Cuenta un día en la vida de un hombre que visita dos veces por semana las Termas de Flores en Ezeiza, donde practica diferentes actividades: natación, yoga, ejercicios deportivos y caminatas. Pero el ejercicio y el esparcimiento no son solo un pasatiempo, sino que sirven de excusa para reflexionar sobre la vida y la muerte, y para introducirnos a través de su escritura en una respiración no artificial, marcando una cadencia que, como las brazadas de un nadador, intenta alcanzar la otra orilla.

EL ARTISTA INFINITO

por Ricardo Strafacce

Fogwill fue un artista extraordinario y como todo artista extraordinario podía ser, simultáneamente, muchas otras cosas. Un implacable discutidor de regalías y contratos, por ejemplo. Pero aun como implacable discutidor de regalías y contratos seguía siendo un artista extraordinario que sublimaba al revés: fingía discutir por plata cuando en realidad discutía por amor; si no le pagaban lo suficiente —discurría en secreto—, no era por avaricia, sino por algo infinitamente peor: no valoraban su obra.

Fogwill fue un artista infinito, infinitamente interesado en las andanzas de la crítica. Y como todo artista infinitamente interesado en las andanzas de la crítica, simulaba ignorarla. O se peleaba preventivamente con los críticos por cualquier causa y con cualquier excusa para protegerse de la eventualidad de que estos cuestionaran su obra. En ese caso —calculaba— quedaría entendido que lo hacían por motivaciones personales (él los había insultado previamente). Así era de táctico: ponía a los críticos agraviados en la tentación de ser ecuanimes y elogiarlo. Sobornaba a lo Borges.

Fogwill fue un artista celoso de su obra en todos los aspectos: mientras pudo, escribió sus contratas, ya con su propio nombre, ya desde un anonimato transparente, ya con nombre ajeno. Y cuando las editoriales *mainstream* le negaron ese lugar para cedérselo a algún entrenado redactor de paratextos, escribió prólogos (o remitió cartas documento) que refutaban esas contratas.

Fogwill fue editor, agente literario, manager, lector, crítico, asesor de imagen, financista, juez, verdugo, delator, comisario político y muchas otras cosas de sí mismo. Profesor de canto, por ejemplo.

*

Fogwill fue un gran estratega. En 1983, camuflado detrás de esos doce gramos de cocaína que muy pronto se harían tanto o más legendarios que los dieciocho whiskys de Dylan Thomas, publicó el que sigue siendo su libro más famoso. En él, aprovechó la denuncia de lo que casi todo el mundo ya sabía o sospechaba (la ineptitud y la cobardía de los militares argentinos en la guerra de Malvinas) para hablar tranquilo de otras cosas:

- ¿Cuántos somos aquí? —quería calcular Pipo.
- Dicen que diez mil.
- Diez mil... ¡no pueden matarnos a todos!
- No, a todos no, ¡a la mayoría! —dijo Rubione.
- Videla dice que mató a quince mil —dijo uno, el puntano.
- Quince mil... ¡no puede ser!
- ¿Cómo, Videla? —preguntó el Turco: dudaba.
- Sí, Videla hizo fusilar a diez mil —dijo otro.

—Salí, ¡estás en pedo vos...! —dijo Pipo.

—¡Qué pedo! ¡Está escrito! —hablaba el puntano—. Yo lo vi escrito en un libro, en la parroquia de San Luis está. ¡Quince mil!

[...]

—No sé —dudaba Viterbo—, mataron muchos, ahora que los hayan fusilado... no sé.

—Fusilados —dijo el pibe de la parroquia—. ¡Fusilados!

—Yo sentí que los tiraban al río desde aviones.

[...]

—Dicen que aviones de Marina eran, los tiraban (*Los pichy-cyegos. Visiones de una batalla subterránea*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1983, pp. 39-40).

Publicó *Los pichy-cyegos* en diciembre de 1983, cuando los militares todavía amenazaban. Pero había paseado la novela desde mediados de 1982 por varias editoriales, cuando todavía gobernaban. Era valiente Fogwill.

*

Fogwill fue, por razones que sin mayores forzamientos podrían llamarse históricas, incómodo, y lo fue desde el principio. Fue incómodo en la primavera alfonsinista y fue incómodo durante las largas vacaciones del 2003. Al revés de Mitre ("Cuando todo el mundo está equivocado, todo el mundo tiene razón"), a Fogwill le daban alergia las unanimidades. También sospechaba un poco de los consensos.

*

Fogwill era, aleatoriamente, un crítico feroz o un elogiador desmedido, y cada tiro de sus dados abolía las reglas civiles de la cortesía y el intercambio de favores. Billarista borgeano, sus juicios debían leerse a tres bandas. Muchas veces, el desmelenado encomio de los poemas de A o la execración de un artículo de B eran el resultado genial de tres o cuatro polémicas generadas por él mismo para llamar la atención sobre la última novela de C.

Alguna vez se fingió costumbrista, de derecha, atrabiliario, ex fumador, ex millonario, institucional, correcto, integrado. Cosas de vanguardista.

*

Fogwill fue un vanguardista acérrimo que eligió el realismo como caballo de Troya para despararramar la peste en la ciudadela de la "ficción de calidad". Su prosa fluía con la velocidad direccionada de una droga blanca y se esparcía con la lentitud digresiva de una droga verde.

Eso es morosidad. Servilismo: la tercera persona. El caminante acampa en una página, y el narrador es promovido por un dispositivo teatral hasta el punto desde donde todo se contempla y todo se puede revertir y proyectar hacia adelante y corregir. ¿No era marrón jaspeado el suéter que abrigaba al señor distinguido en los últimos capítulos? Punto de difícil retorno, punto donde un iluso narrador disfruta su precaria ilusión de control, donde todo es tercera persona, tan tercera que acabará negando que todas sus terceras personas son para él primeras. Ejercicio de dejar el relato de primera persona y saltar a la tercera para satisfacer al corrector que insiste en objetar el desborde de yo ante los



Serie *Pileta*, de Diego Sanstede, 2009.

fatigosos ojos lectores del lector. De ahora en más, no morosidad ni servilismo. Novela y yo (*La buena nueva de los Libros del Caminante*, Buenos Aires, Planeta, Biblioteca del Sur, 1990, p. 193).

*

Se ha dicho alguna vez que Fogwill poseía una inteligencia sobrehumana. Puede agregarse que su sensibilidad no era, tampoco, cosa menor. Pudoroso de esta última y abusando de aquella primera, disfrazaba sus emociones de distancia. Se conmovía en secreto. Por eso planteaba la necesidad de [malos] poetas. Faltan los poetas —decía—, los mil, los diez mil [malos], cada uno armado con su libro [de mierda]. Se necesitan para que estallen —decía Fogwill— las diez mil flores de la poesía.

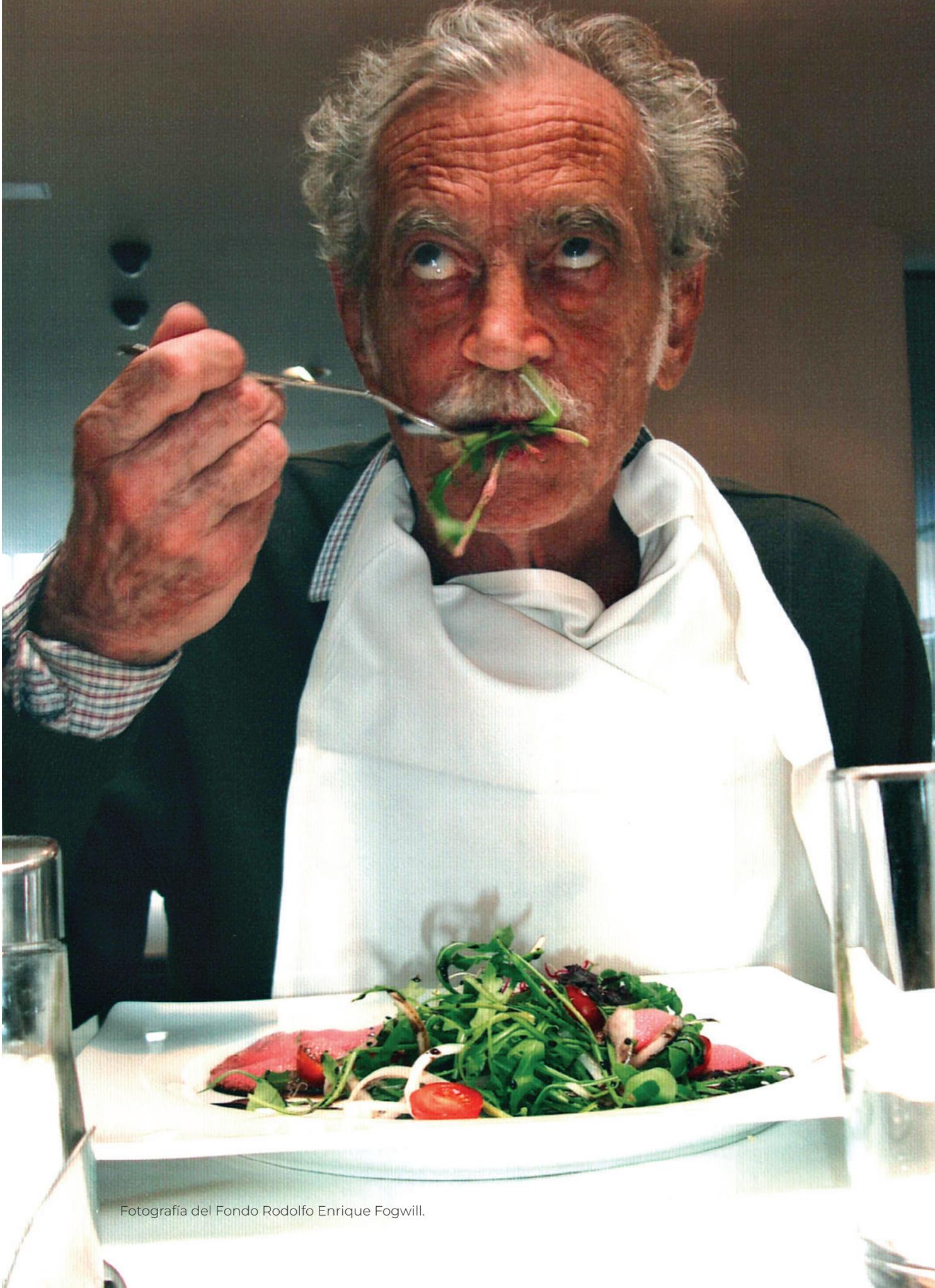
*

Una leyenda muy popular sostiene que antes de morir vemos pasar toda nuestra vida en segundos, como en un videoclip. Flashes, fotogramas: esquirlas de la cultura de la imagen. Un escritor podría sustraerse a esa escena sin recusarla del todo. Fogwill, no muy lejos del último momento, imaginó una versión textual de ese momento:

Trazando una perpendicular imaginaria desde el orificio del oído hasta el hombro, allí, un par de centímetros bajo el lóbulo de la oreja, la yema del dedo reconoce un canal bajo el que late la carótida. Allí entreteje un paquete de vasos y nervios. Y allí el dolor se anuda con el placer y el miedo. La meta es transmitir con la presión del dedo eso: el miedo que se anuda con el placer-dolor vivido, provocado.

El miedo: todo eso, todo aquello, se derrumbará. Pero entre los estertores del derrumbe seguirá habiendo intervalos en los que el dolor, el miedo y el asombro por todo lo que se perderá inevitablemente dejan lugar para que la vida recupere su pulso: aparecer, brillar, crecer y marcar su paso antes de borrarse (*La introducción*, Buenos Aires, Alfaguara, 2016, p. 125).

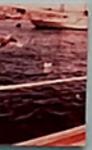
Octubre de 2024

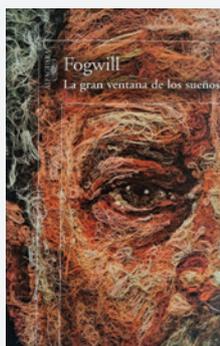


Fotografía del Fondo Rodolfo Enrique Fogwill.



Fotografías originales pertenecientes al Fondo Rodolfo Enrique Fogwill, 1941-2010.





LA GRAN VENTANA DE LOS SUEÑOS

Durante muchos años Fogwill anotó brevemente lo que soñaba en cuadernos de apuntes. Se trata de escritos muy sucintos que le sirvieron para no clausurar en la vigilia ese dictado que se le presentaba como una nueva voz. Eso le permitió desplegar una narrativa onírica anclada en algún lado oculto de su cabeza y alcanzar nuevas formas literarias. Barcos que vuelan, sueños eróticos, caras, colores, objetos perdidos y pipas conforman el catálogo de una inmersión. Esa gran piscina del inconsciente que abre una ventana para una posible interpretación de los sueños: “Cualquiera puede volver a escribir o a reescribir la obra de otro, pero nadie podrá resoñar tus sueños, ni soñar los suyos con tu propio estilo de soñar, o de escuchar tus sueños”, afirmó.

LAS CARTAS DE FOGWILL

Por Verónica Rossi

*Lo difícil es poder, poder hasta que se
pueda poder lo que no se puede.
(Frase encontrada en un anotador de Fogwill,
en su escritorio, escrita de su puño y letra)*

Fue en diciembre de 2010 cuando ingresé a la casa del escritor Rodolfo Fogwill por primera vez. Era en Buenos Aires, en el barrio de Palermo, a cuatro cuadras de donde vivió Jorge Luis Borges. Vera, su hija, me había pedido que revisara con ella los documentos que había dejado el escritor, con la idea de iniciar una catalogación de su archivo, que incluiría sus manuscritos, correspondencia, fotografías y biblioteca. A simple vista parecía una casa en pausa. Había plantas, pilas de papeles, cajas con libretas, revistas y recortes de prensa, fotos, sogas, cables colgando, accesorios de su velero y varias computadoras desarmadas, todo repartido por el lugar. Nada había sido cambiado de sitio desde el último día en que Fogwill estuvo ahí.

Rodolfo Enrique Fogwill (1941-2010) nació en Bernal, en los suburbios de la ciudad de Buenos Aires. A los 23 años se recibió de sociólogo, luego de un paso previo por Medicina. En paralelo a la escritura, tuvo una carrera como investigador de mercado y publicitario. Fue el artífice de varias campañas muy vistas por los que vivimos las décadas de 1970 y 1980 en Argentina, como la de la tabacalera con el inolvidable eslogan “el sabor del encuentro” (que luego fue adoptado por la cervecería Quilmes) y decenas de viñetas que acompañaban el envoltorio de los clásicos chicles Bazooka. A Fogwill, además de la literatura, le gustaban mucho las mujeres, le gustaba navegar en velero (tuvo uno) y le gustaba ser padre (tuvo cinco hijos), al punto de afirmar que “la paternidad es lo que hace mejor al hombre”. Ganó la Beca Guggenheim en el 2003 y el Premio Nacional de Literatura en el 2004.

Los documentos que comprenden el Archivo Fogwill, conservados por el autor y catalogados por su familia, abarcan desde sus primeros poemas inéditos de finales de la década de 1960, dedicados a su esposa, Juana, hasta la última libreta negra Moleskine que llevaba en el Hospital Italiano, donde falleció. Estos materiales constituyen una puerta a su mundo y son parte de los elementos con los cuales Fogwill fue construyendo su obra.

Dentro del Archivo, la correspondencia no es solo un capítulo en su historia. En un estante de su biblioteca, el escritor guardaba un bloque de cartas que comprendían el período de finales de la década de 1970 hasta mediados de 1980. En su mayoría son cartas que recibió de otros escritores, como Alan Pauls, Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Juan José Saer, César Aira, Arturo Carrera, Octavio Armand, Alberto Laiseca, Néstor Perlongher, o de índole privada. Esta correspondencia muestra el tono de sus relaciones e incluye temas como el financiamiento de las publicaciones

de su editorial, la valoración de la obra de otros escritores, el envío de manuscritos inéditos. Es parte de un patrimonio de cerca de setecientas cartas que recibía y enviaba el escritor.

En los inicios de la década de 1980, Fogwill ya tenía dos hijos —Andrés y Vera—, un divorcio conflictivo a cuestas y había conformado la agencia de investigación de mercado Facta y la agencia de publicidad Ad Hoc, pero su desvelo era la literatura, escribía poesía y cuentos. Sobre su obra poética, un joven Alan Pauls, que trabajaba en la agencia Ad Hoc en ese período, escribía en una carta de noviembre de 1979: “Hay mucho de bueno en tu poesía, sobre todo de bueno en tu forma de usar distintas formas poéticas, el ritmo y la música...”.

En 1980 Fogwill obtiene el premio Coca-Cola en la categoría Cuento por su relato “Muchacha punk”. El episodio termina en una campaña contra la empresa por el contrato que obligaba a firmar a los premiados a cambio de editar su libro. Luego de un cruce epistolar elevado de tono por parte de Fogwill con el gerente de Asuntos Externos de la empresa Coca-Cola, renuncia al contrato para la publicación cobrando solo la parte del premio que correspondía al pago en efectivo. En un fragmento de la carta que le envía Fogwill a la empresa Coca-Cola escribe con tono provocador: “si hasta un libro mal escrito y de la contra sale premiado, cualquiera puede mandar sus originales a los próximos concursos”. Sobre el premio, le escribe con gracia Alan Pauls: “Coca-Cola refresca mejor. Pero Pepsi es más rica” (Carta de Alan Pauls a Fogwill, circa 1981).

El dinero que recibió de ese galardón fue utilizado para la creación de la editorial Tierra Baldía, en la que publicó, además de sus libros *El efecto de la realidad* y *Las horas de citar*, obras de Oscar Steimberg, Leónidas Lamborghini, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher. Parte de la correspondencia que se conserva en el Archivo está relacionada con el proyecto editorial. En 1980, Osvaldo Lamborghini le escribía a Fogwill:

Anoche releí los cuatro libros publicados o escritos por Tierra baldía. Es un conjunto perfecto como conjunto. Si no me disgustara el término diría —digo— que allí hay un Discurso. Después de releerlos, me agarró una manija bárbara, y retomé casi frenéticamente la redacción de un manuscrito mío (Carta de Osvaldo Lamborghini a Fogwill, 5 de agosto de 1980).

En su correspondencia con el escritor cubano Octavio Armand, aparecen los poetas que no fueron publicados, pero sí analizados como posibles candidatos, como el poeta “maldito” Jacobo Fijman. Fijman conoció a Breton en París y fue una pieza fundamental del surrealismo en Argentina, su poesía y pintura inspiraron a varios integrantes del movimiento en el Río de la Plata. “En cuanto a Jacobo Fijman [...] puesto que iban a publicar su poesía, aunque por lo visto han tenido que desistir, quiere decir que tienen a mano alguna versión [...]. Necesito que como un gran favor me la hagan llegar...” (Carta de Octavio Armand a Fogwill, 12 de junio de 1980).

A inicios de 1981, durante la última dictadura cívico-militar argentina, Fogwill cumplía una breve condena en la cárcel de Caseros, en Buenos Aires, por un delito de fraude y estafa. Así relató la experiencia:

Muchos grupos militares operaban sobre las agencias y querían que yo me asociara con ellos. Cada vez que salía una película mía en televisión, la prohibían. En 1980, hice una publicidad de cigarrillos. Una mina que estaba en una fiesta se va con un tipo a ver el amanecer, y en un paneo se ve que la mina tiene alianza. Fue prohibida porque la mujer era casada y no estaba con su marido. Decían que yo usaba los dólares de la inversión publicitaria para presionar sobre los canales para que pasaran mensajes cifrados de la guerrilla. Y me cerraron

las cuentas en los bancos, me procesaron y me metieron preso. Seis meses, acusado de estafa y subversión económica (Entrevista realizada por Leila Guerriero al autor en 2009 y publicada en el suplemento cultural del diario *El País*, verano del 2010).

En el número 49 de la revista *Vigencia*, de 1981, publica “El interno que escribe”, un texto que habla sobre su vida en el encierro, donde cuenta que en la cárcel “interno” es la palabra con la que se denomina a los presos. En varias ocasiones, Fogwill relata que en la cárcel recitaba e intentaba escribir de memoria porque al inicio de la reclusión no tenía papel ni lápiz. Su hija Vera recuerda una visita a la cárcel que le hace junto a su abuela Beatriz el 24 de enero de 1981:

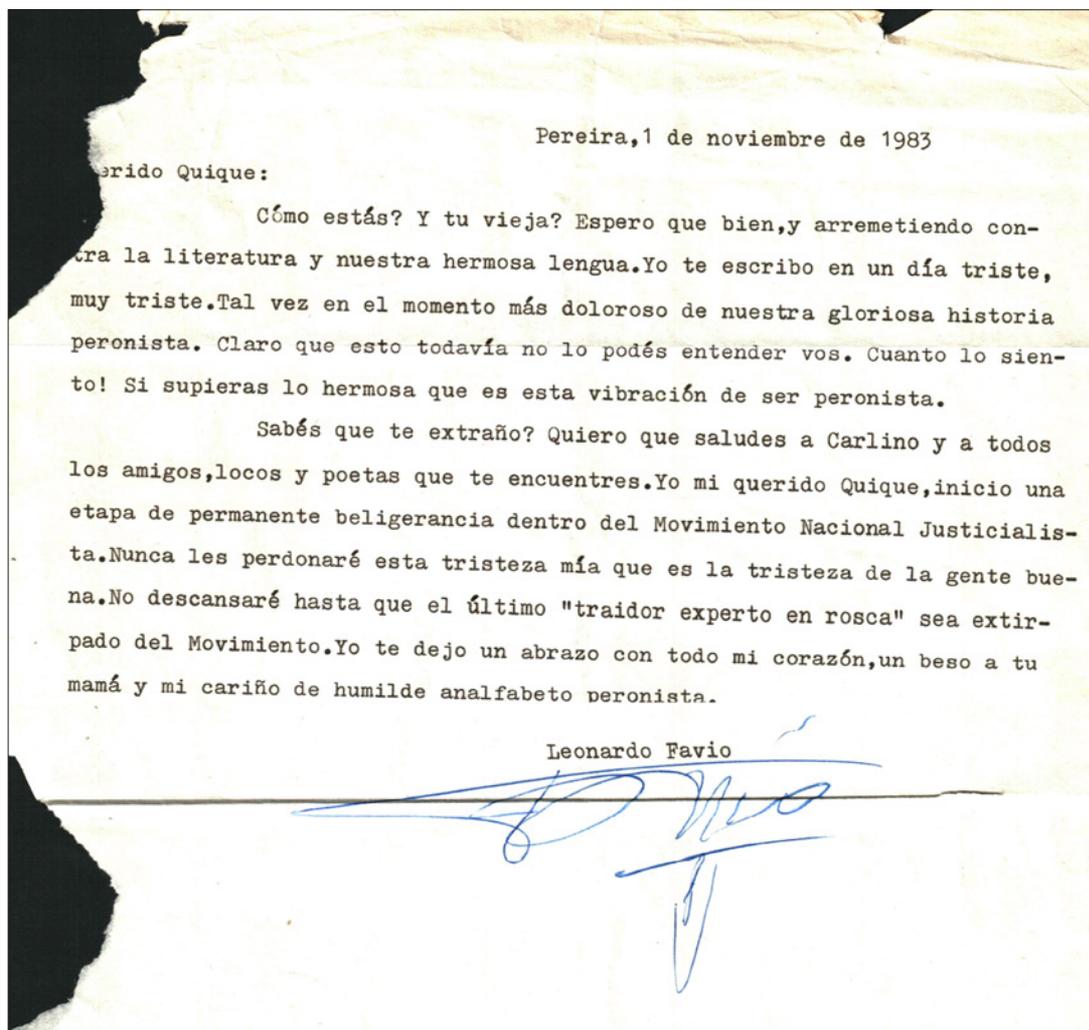
Un día me pasa a buscar por casa y me dice que vamos a ir a ver a mi papá. Hacía tiempo que no lo veía y pensé que estaba de viaje en Londres. Me ilusioné y le dije “esperá un ratito que voy a preparar mi valija”. Ella me responde que no hace falta, nos subimos al taxi y llegamos rápido. Recuerdo que ingresamos a un cuarto donde había dos banquetas. Ahí apareció papá. Nos pusimos a charlar y me dijo que estaba genial, muy feliz y le entregamos papel, lápiz y puchos.

Al otro día de la visita Fogwill le escribe a su hija: “Estoy contento que me hayas venido a visitar ayer y más contento porque hoy te fuiste a divertir al club en vez de venir a pasar calor aquí. Total... pronto nos veremos” (Carta de Fogwill a su hija Vera, 25 de enero de 1981).



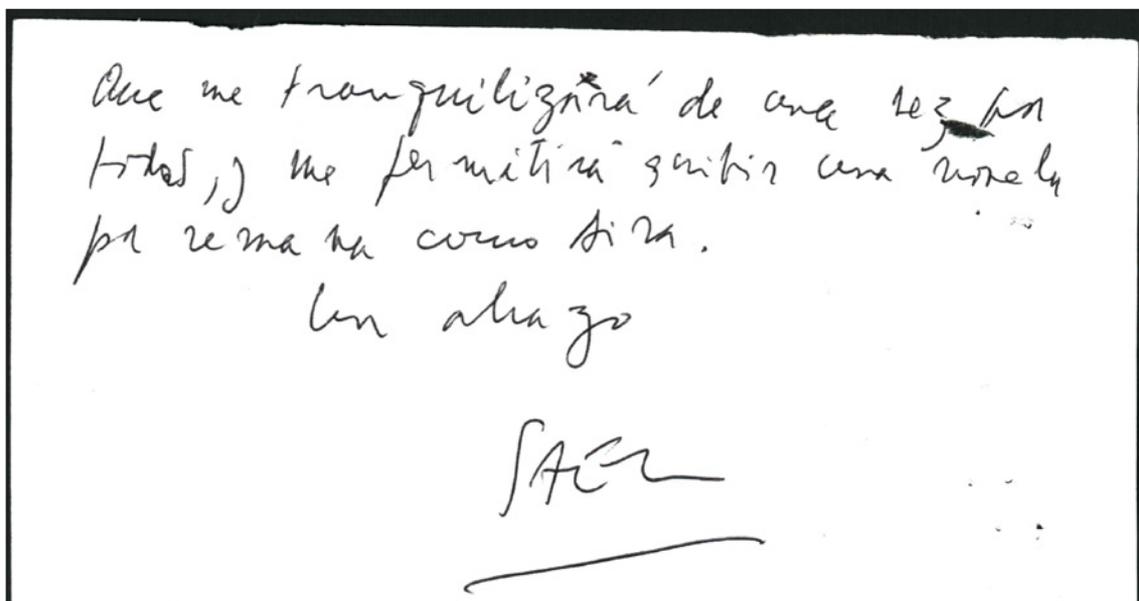
Detalle de la biblioteca de Rodolfo Enrique Fogwill, diciembre de 2010. Fotografía de Verónica Rossi.

Las únicas cartas del período en que estuvo preso que se conservan en el Archivo son las escritas a sus hijos. En ellas relata que sus días pasan entre lecturas, que le llegan libros y que "sigue escribiendo una novela y espera terminarla antes de salir". Se trataría posiblemente de la novela *Nuestro modo de vida*, escrita en 1981, una obra que se consideraba perdida, fue recuperada durante el proceso de conformación del Archivo y publicada en 2014. En las cartas les pregunta a sus hijos cómo pasan el verano, les aconseja que vayan de campamento: "Aquí lo único que extraño es estar con ustedes. Pero aguanto, porque pronto nos veremos" (Carta de Fogwill a Andrés y Vera Fogwill, 19 de enero de 1981). A partir de la correspondencia se pudo obtener la fecha exacta de su ingreso al penal, el 8 de enero de 1981, y contraponiéndose a los relatos orales posteriores a su confinamiento, el escritor dice que escribe mucho y que eso lo pone feliz. "Díganle a la abuela que me mande más papel" (Carta de Fogwill a Andrés y Vera Fogwill, 23 de enero de 1981). Además, hace gimnasia y fuma poco porque no consigue muchos cigarrillos; la comida es buena. Les aconseja a sus hijos que no lo vayan a visitar tanto, prefiere que disfruten



Correspondencia personal firmada por Leonardo Favio, 1º de noviembre de 1983.

el verano; a Andrés, el mayor, le escribe: "Viniste sábado, viniste domingo. Ahora a la pileta y a la pelota. Tratá de que tu vieja te deje salir a navegar" (Carta de Fogwill a Andrés Fogwill, 25 de enero de 1981). Entre los recuerdos que conserva de su detención, narra que una noche, mientras esperaba ser trasladado junto a otros presos en la cárcel, dos hermanos catamarqueños hablaban de recuerdos de su infancia y de lo que comían los soldados en los fortines, el "pichi", un mamífero pequeño de la familia del armadillo, que hiberna varios meses al año. Un hermano le dijo al otro: "sabés con qué ganas me comería un pichiciego". Un recuerdo que conservaría de su período de reclusión y que daría título a la novela *Los pichiciegos* (1982) que comenzó a escribir en abril de 1982, el día en que la madre del escritor miraba las noticias sobre la guerra de Malvinas en televisión y le dijo: "¡Nene, hundimos un barco!". Dice la leyenda, que el escritor nunca se encargó de negar, que la novela fue escrita por Fogwill en tres días que pasó sin dormir, como en estado de trance, acompañado por varios gramos de cocaína, en un pequeño cuarto que ocupaba arriba del departamento de su madre, Beatriz Pinzone.



Que me tranquilizara de una vez por
todas, y me permitiera escribir una novela
por semana como si no.
Saer

Correspondencia personal firmada por Juan José Saer, 1984.

Los pichiciegos narra la historia de un grupo de soldados argentinos en la guerra de Malvinas que sobreviven, sin entrar en combate, escondidos en una trinchera subterránea.

El Archivo todavía conserva muchos documentos para ser estudiados. Durante un tiempo breve Fogwill emprendió la escritura de un diario, que se encontró entre los borradores de sus manuscritos y todavía se encuentra en proceso de transcripción. Su estudio puede iluminar, contextualizar y darle materialidad a los vínculos de los escritores de ese período y la red de colaboración artística que ellos entablaron. A través del Archivo, se puede reconstruir una imagen de Fogwill como escritor, como padre, como amigo y como intelectual que sería natural que derive en una biografía.

sin fecha.

Impresio.
Espero
la entrega
Voz. Que
vice. lo q
Men. de
Reflective mode

7/2

REF-I-II-021

ESTO ES UNA MIERDA QUERIDO
QUIQUE - LAS MINAS TIENEN
CULOS HERMOSOS - Y EL AIRE
ES DEMASIADO PURO (EN LA MONTAÑA)
Y VENICE ES UN LUGAR EN LA PLAYA
DONDE SE TE METE ARENA EN EL
ZARATOS. Y ESTA A 20 MINUTOS. - PERO
NO TE PREOCUPES, PRONTO VUELVO A
CASA, COMO EN 84 MESES. -



7410 Greenbush Ave. North Hollywood, Calif. 91605
Publix Miro's Inc.

ELVIS PRESLEY STAR, located in Hollywood
Walk of Fame at 6777 Hollywood Blvd. in
Hollywood, California.

B7941

AH!! ¿EL LABURO? = OK.

UN ABRAZO

Carlos M...

Mike Roberts Color Productions
Emeryville, CA 94608



son quite excelente.
que te haya llegado
vista pagada de la
do spl ga
el hiciste,
ROMANA
An
Do

Capital Federal.
Argentina.

2/2



REF-I-I-066

1/5

Quique

Tu POESIA es
muy buena.
Muy clara, además,
si se considera
tu voluntad de
niebla.
No bastante
repugnante
para la época.
Eres un lírico.

Vobevto

REF-I-I-143

c/5

Abisinia Exibar (III)

Oleo moreno, alza los peces de las ollas.
El que camina sobre el agua, coge la liza en el desliz,
más amorosa, riza los remolinos del calambre,
... en oro colomé.

PD: "Por que seremos tan hormosos" fue traducido al inglés!

REF-I-I-143

S. Paulo, 10/10/85

7/5

Quicquillo:

gozosa. la visita de tu enviado Roberto Jacobi, quien
empero perdió en los laberintos pintarrafeados de la Bienal un poemilla
que cometé y te enviaba (no sé si ya lo tenés). Estoy superatareado con
la antropología (uñá), debo terminar mi dilatada tesis sobre los taxi-
boys y emprendo una campaña literaria aunque estridente contra el terro-
rismo moralista de la campaña del AIDS. Supe que continúas produciendo
librillos, que imagino excitantes y no me los mandas. Dale, hazlo.
Si ves a los de Xul, pídeles que me envíen La Conquista Poética.
Viste Frenesí? Qué te pareció? Dímelo ya. Lo incluyo en el dilatado
Alambres, o inauguro con él un nuevo poemario, Parque Lezama?
Un minutito para el desterrado.

Nueva dirección: Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 2851 - Ap. 102 - CEP 01401-520 Paulista - SP - Brasil -
Te abraza Néstor Perlongher Tel. 2877380

No es un cantor original, tiene naja
"verguitas",
fistula magna sobre el carril del eco un cariocentro blando
- sobre el alba del ferro, calcina las gorduras.

Los monaf...

PRIMURA (para Rodolfo Fogwill)

Vocecita.
Llegado a la confesión - ; no me confieso ! -
Me emborracho en todo caso: si es preferible.
Me drogo - ; Ogro ! ; Boludazo! -
Estoy con la fe
Mejor, si nos entendemos, la Fe - (que)-
la Lengua y o el Habla.
Despertarse en el Fascismo no es un Chiste,
¿ cómo era eso ?
ah, creíamos
que despertar lo era de una pesadilla
y no: entrar en ella.
Mentira, mentira. Despertarse en el Fascismo
es (perfecta, precisamente)
Un Gran Chiste
; y no hay otro acaso !
Si serás idiota - ; Boludazo!-

Hoy, me parece, no sé por qué,
no voy a fundar ninguna Escuela de Psicoanálisis
; asomarse a la ventana y ver al ser sonriente!

asomarse al ser y ver una ventana
pálida (; qué pálida !) no vacía
; no vacía!

REF-I-I-153

Rodolfo:

Mi en
a qui en Córdoba
o muerte". G
que había estado
en los lugares
conocerte! | Tod
mian hambre
que se colmen, u
"La Voz" y que
ventas de tus

Con a
reportaje. Si h
hico te conmigo
en (051-25528
hoas lo, me vor

No p
libro estudiara p
Cuando estaba so
ta de que p
una buena parte d
la última par
a los p
propios - tus - libros.
de tu club de fans.
Acó te me
L do a su mujer

¿lo que mi nombre nombra no es un hombre..?
¿o es la sombra del otro cuya luz
a lo oscuro de mí sujeta, asombra

no
da)
aun

ARTE 29,7



100 HOJAS
ANGEL ESTRADA
Y CÍA. S.A.
INDUSTRIA ARGENTINA





LOS PICHICIEGOS

Un martes de mayo de 1982, Fogwill llegó a la casa de la madre y la encontró mirando la televisión: “¡Nene, hundimos un barco!”, le dijo ella exultante. El horror que le produjo el entusiasmo ingenuo de su mamá lo empujó directo a la máquina de escribir: “Mamá hoy hundió un barco”. Doce horas después había escrito la mitad de la novela *Los pichiciegos*: “Fue un experimento mental. Yo sabía mucho del mar y del frío, porque lo sufrí mucho navegando. Sabía de pibes, porque los veía. Sabía del Ejército Argentino, porque eso lo sabe todo tipo que vivió la colimba [servicio militar obligatorio]. Cruzando esa información, construí un experimento ficcional que está mucho más cerca de la realidad que si me hubiera mandado a las islas con un grabador y una cámara de fotos en medio de la guerra”, dijo sobre su libro.

FOGWILL EN MALVINAS

por Carlos Gamarro

La primera ficción de la guerra de Malvinas fue la guerra misma. Sobre todo, a partir del 1º de mayo, cuando empezaron las acciones de guerra, y militares y periodistas se abocaron a escribir juntos la crónica de una batalla que se estaba ganando en todos los frentes, y el pueblo argentino, en su gran mayoría, se abocó a creerla. Ejemplares en este sentido fueron dos números de la revista *Gente*: el del 6 de mayo de 1982, que titula “ESTAMOS GANANDO”; y el del 27 de mayo de 1982 que titula “SEGUIMOS GANANDO” y subtitula “6 buques hundidos. 16 averiados. 21 aviones y 16 helicópteros derribados. Estamos destruyendo a la flota británica”.

“Inútil multiplicar los ejemplos, básteme denunciar la ambigüedad de las ficciones del antiguo régimen, que no podían ser creídas y eran creídas”, dijo Borges en “L’illusion comique” (*Sur*, nro. 237, 1955) a propósito de otro contexto, el del primer decenio peronista; allí proponía, como solución al enigma, la fórmula de la “voluntaria suspensión de la incredulidad” (“willing suspension of disbelief”) de Samuel Taylor Coleridge. El relato de la guerra triunfal no fue tanto una mentira que los militares impusieron bajo amenaza a una masa dócil y crédula, sino una construcción colectiva en la que intervinieron el poder militar, el periodismo cómplice y un público ávido de ficciones que corroboraran sus fantasías sobre la superioridad argentina en todos los frentes, incluido el militar, y les suministraran buenos motivos para amar aquello que hasta aquel momento solo habían aprendido a temer.

La derrota relámpago puso fin a esta fantasía colectiva, y el abismo que se abrió entre el relato oficial y su refutación por los hechos debió ser llenado por relatos de muy distinto signo. A grandes rasgos, las primeras réplicas se agruparon en dos géneros distintos: el de los discursos de verdad, como el testimonio y la investigación periodística, y el discurso de las ficciones literarias.

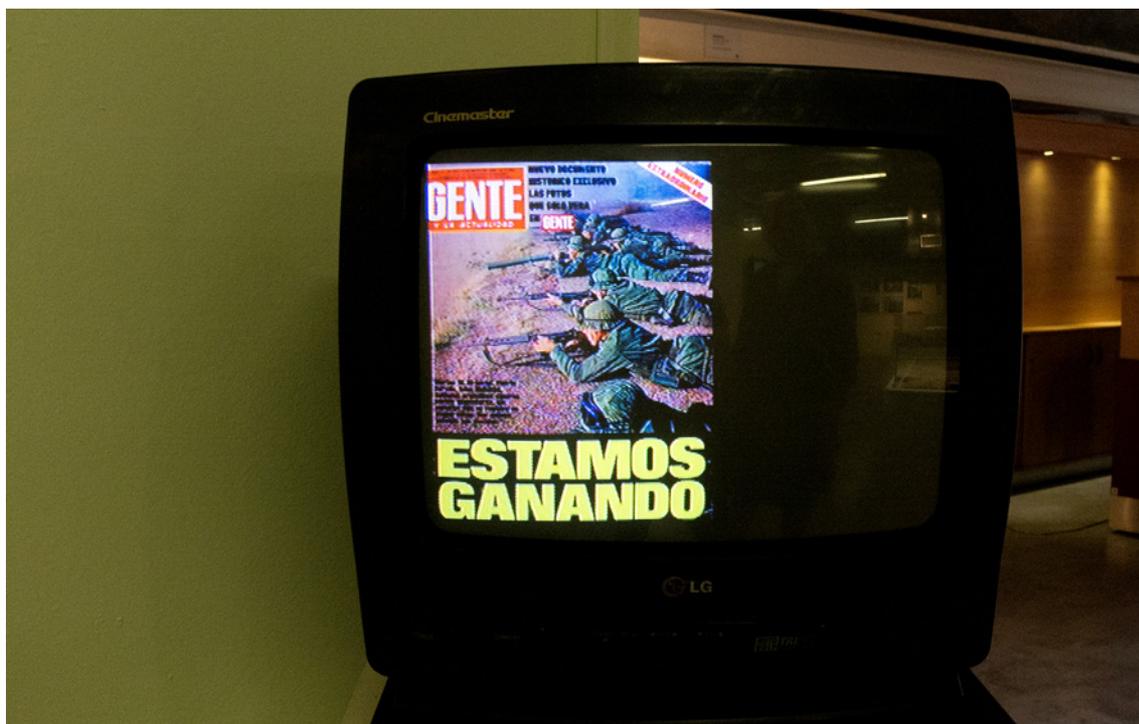
El primer libro de testimonios de soldados de Malvinas fue *Los chicos de la guerra*, que el periodista Daniel Kon escribió a partir de entrevistas realizadas apenas terminada la guerra, entre junio y agosto de 1982, y se publicó en agosto del mismo año; para el fin de la dictadura ya llevaba once ediciones. Ya desde el título, *Los chicos de la guerra* construye la figura del combatiente de Malvinas como víctima digna de compasión, algo que ampliamente corroboran los testimonios que incluye. En ellos se conjugan todos los tópicos que la fórmula “los chicos de la guerra” ha seguido evocando hasta el presente: el entrenamiento escaso o nulo; la insuficiencia de abrigo y comida; la incapacidad y el sadismo de los oficiales; el alivio —sin por eso disminuir la vergüenza— que para muchos supuso la derrota; la ironía de ser mejor tratados por sus captores ingleses que por sus propios superiores; la esperanza de que los sufrimientos de Malvinas sirvieran al menos para construir una sociedad más justa y más democrática. *Los chicos de la guerra* crea una mitología que entra hasta tal punto en sintonía con lo que la sociedad necesitaba pensar y sentir que incluso hoy resulta casi sacrílego recordar que alguna vez fue un libro, es decir, una construcción discursiva que responde a determinadas estrategias textuales, pues más allá del contenido de los testimonios, el *armado* mismo de la obra supone una lectura definida: se interroga a soldados aislados, con los cual se construye textualmente la sensación de aislamiento en que se hallaba cada uno; se interroga

únicamente a conscriptos, con lo cual se los separa de los oficiales y suboficiales; las preguntas del periodista ponen a los “chicos” bajo la tutela de un mayor que los guía y contiene, y así.

Los primeros testimonios evidencian algo que corroborarán los posteriores, como afirma Martín Kohan en “El fin de una épica” (*Punto de Vista*, nro. 64, agosto de 1999):

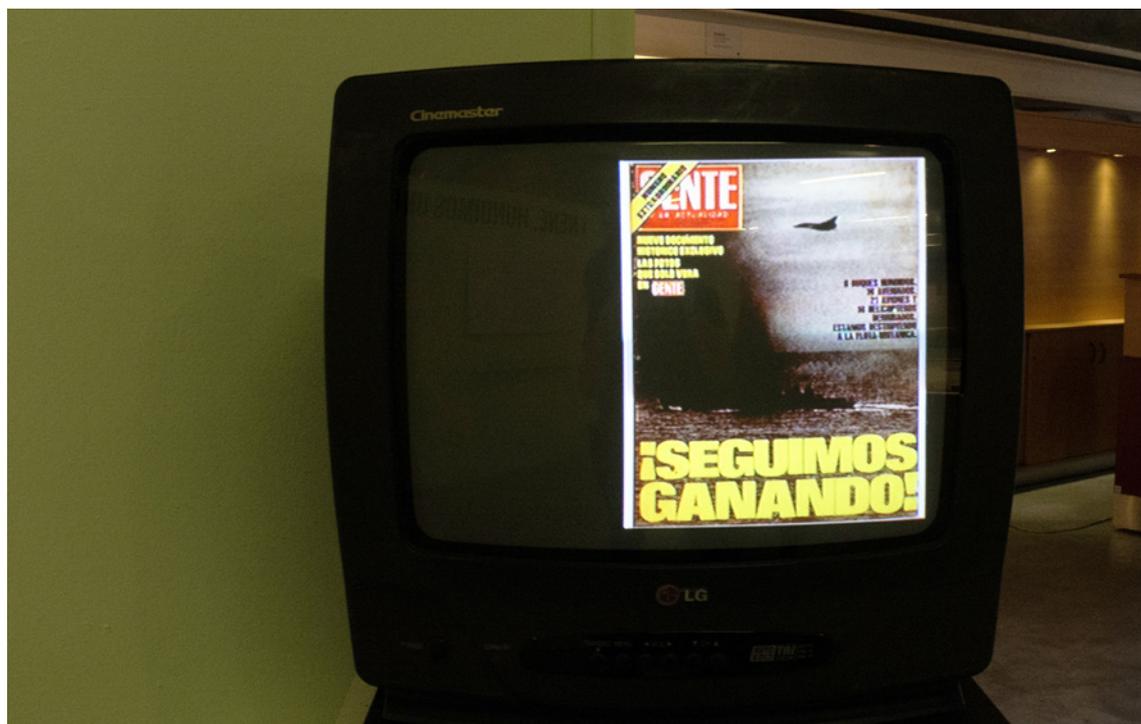
Estos tópicos de los relatos testimoniales, los del drama de la guerra, dejan en pie los fundamentos de la fe nacionalista. Las más penosas revelaciones sobre las condiciones de combate de los soldados argentinos, las quejas más amargas sobre las privaciones que sufrieron ante todo por incapacidad o por mezquindad de los propios oficiales argentinos, terminan por resolverse a favor de los valores de la gesta patriótica.

Los relatos de *Los chicos de la guerra* cuestionan el *quién* (“una causa justa en manos injustas”) o el *cómo* (debió librarse con mayor planeamiento, con tropas debidamente entrenadas, etc., etc.) pero rara vez el *qué* de la guerra (si las Malvinas debían recuperarse por la vía militar) y mucho menos el *por qué* (si el reclamo argentino de soberanía es legítimo o si es relevante para el país). Muy distinto fue el caso de la literatura. Sin duda la obra de ficción fundacional de la literatura de Malvinas fue *Los pichiciegos* (titulada *Los Pichy-cyegos* en la edición original de 1983) de Rodolfo Enrique Fogwill, escrita en los días finales de la guerra. El título, que refiere a una especie de armadillo cavadador (*Chlamyphorus truncatus*), frecuente en la región central del país —más que en la Patagonia—, no dio pocos dolores de cabeza a los traductores: en un encuentro sobre la literatura y el cine de Malvinas que tuvo lugar en Londres en 2007, los autores de la versión inglesa, Nick Caistor y Amanda Hopkins, comentaron que su primera opción fue *Malvinas Moles (Topos de Malvinas)*, pero debió descartarse porque las chicanas criaturitas resultaron ser empecinadamente europeas



y no se han dignado hasta ahora a pisar el suelo argentino o aun sudamericano. También consideraron *The Blind Armadillos* (*Los armadillos ciegos*), ante lo cual el doctor Bernard McGuirk, autor de *Falklands-Malvinas: an Unfinished Business* y afecto a los juegos de palabras, sugirió la variante *The Warmadillos* (*Los Guerrarmadillos*, con el inconveniente de que también puede leerse como *Los armadillos tibios*). Finalmente desistieron y optaron, de acuerdo con el editor y en desacuerdo (vaya sorpresa) con el autor, por el anodino *Malvinas Requiem*.

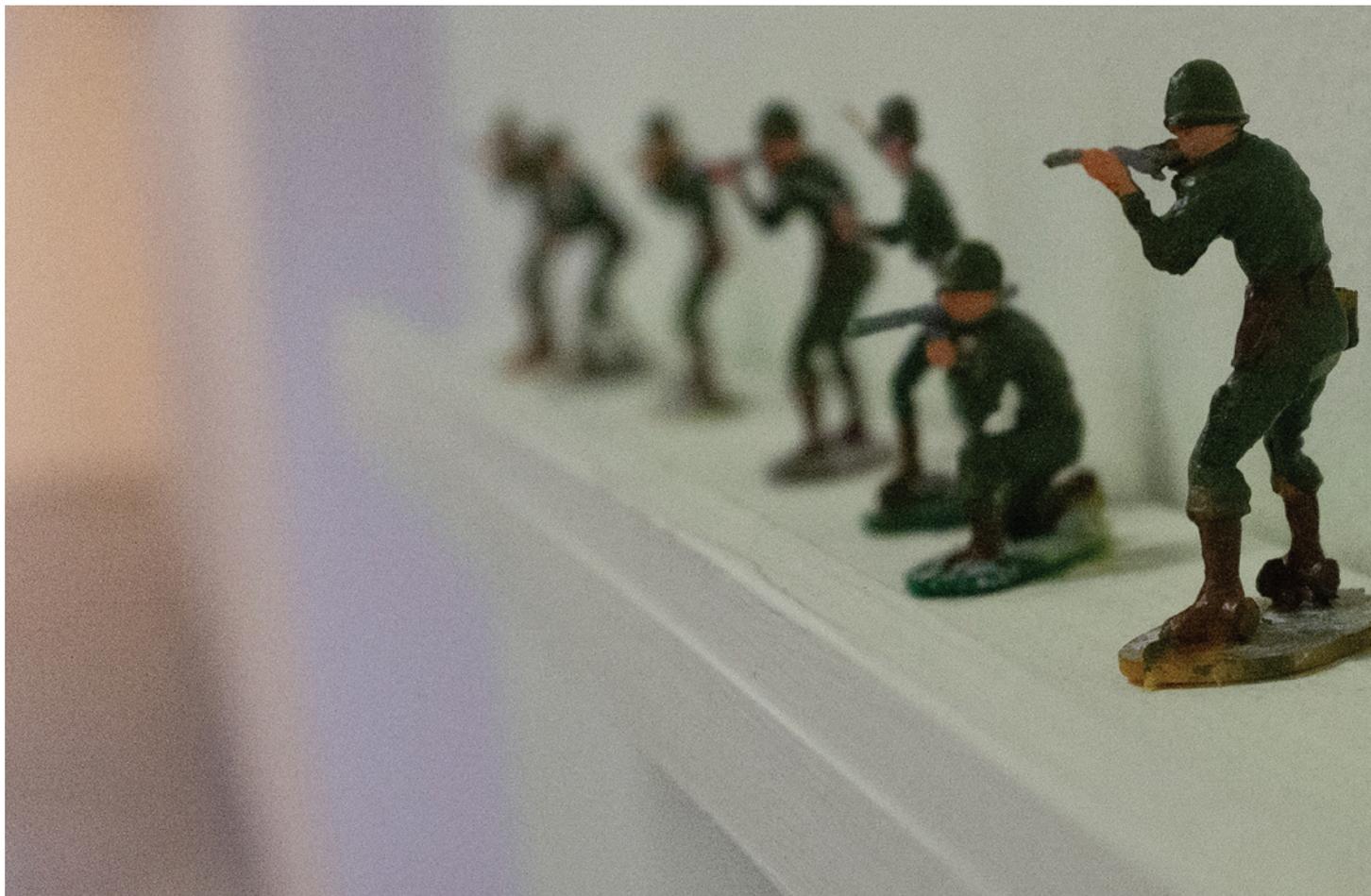
Los pichiciegos es una contra-ficción apátrida en la cual un grupo de soldados deserta hacia el interior de la isla y construye una gran madriguera subterránea o *pichicera* para hurtar sus cuerpos a la guerra y sobrevivir el mayor tiempo posible, comerciando con el enemigo en materiales, secretos militares y favores sexuales. Si bien la novela difiere de *Los chicos de la guerra* en poner el énfasis, o más aun, el protagonismo, en la experiencia colectiva —en el grupo antes que en el individuo (como hará más tarde el género testimonial en *Partes de guerra* (1995) de Graciela Speranza y Fernando Cittadini—, en *Los pichiciegos* no hay atisbo de solidaridad, mucho menos de democracia: en la pichicera reina la más rígida jerarquía, y los soldados que no son útiles a la supervivencia del grupo son expulsados sin miramientos o entregados al enemigo. Fogwill la escribió en los días que precedieron y siguieron a la rendición argentina, como hace constar en la primera edición, “11 - 17 de junio 1982”, pero en una segunda instancia insistiría en que la terminó y dio a leer antes del fin de la guerra. Esa es su verdad, si no fáctica, sí ciertamente mítica: no la terminó antes del fin de la guerra, pero sí antes de que regresaran los combatientes y comenzara el imperio de los relatos testimoniales. Así, *Los pichiciegos* sienta otro principio fundamental para la literatura de Malvinas: su independencia de los testimonios, su no sujeción a la verdad histórica y aun al realismo ficcional. Si los tiempos de la escritura pueden ganarle a los del testimonio (*Los pichiciegos* se escribió antes de *Los chicos de la guerra*), los tiempos de



la publicación y la circulación son tiránicos: para cuando salió *Los pichiciegos*, en diciembre de 1983, *Los chicos de la guerra* ya llevaba once ediciones.

Pero la batalla se la gana en otro frente: *Los pichiciegos* corregía anticipadamente el optimismo de *Los chicos de la guerra*: si este daba sustento a la épica *soft* de la solidaridad y la recuperación democrática, la novela de Fogwill anticipa el cinismo y el sálvese quien pueda del decenio menemista que, a su debido tiempo, retrataría en novelas como *Vivir afuera* (1998) y *La experiencia sensible* (2001). Fogwill pudo ver que la guerra de Malvinas no engendraría su opuesto, la primavera democrática en una Argentina democrática, sino más de lo mismo: la continuación de las políticas económicas y sociales de la dictadura en democracia, y por medios democráticos, durante el menemismo.

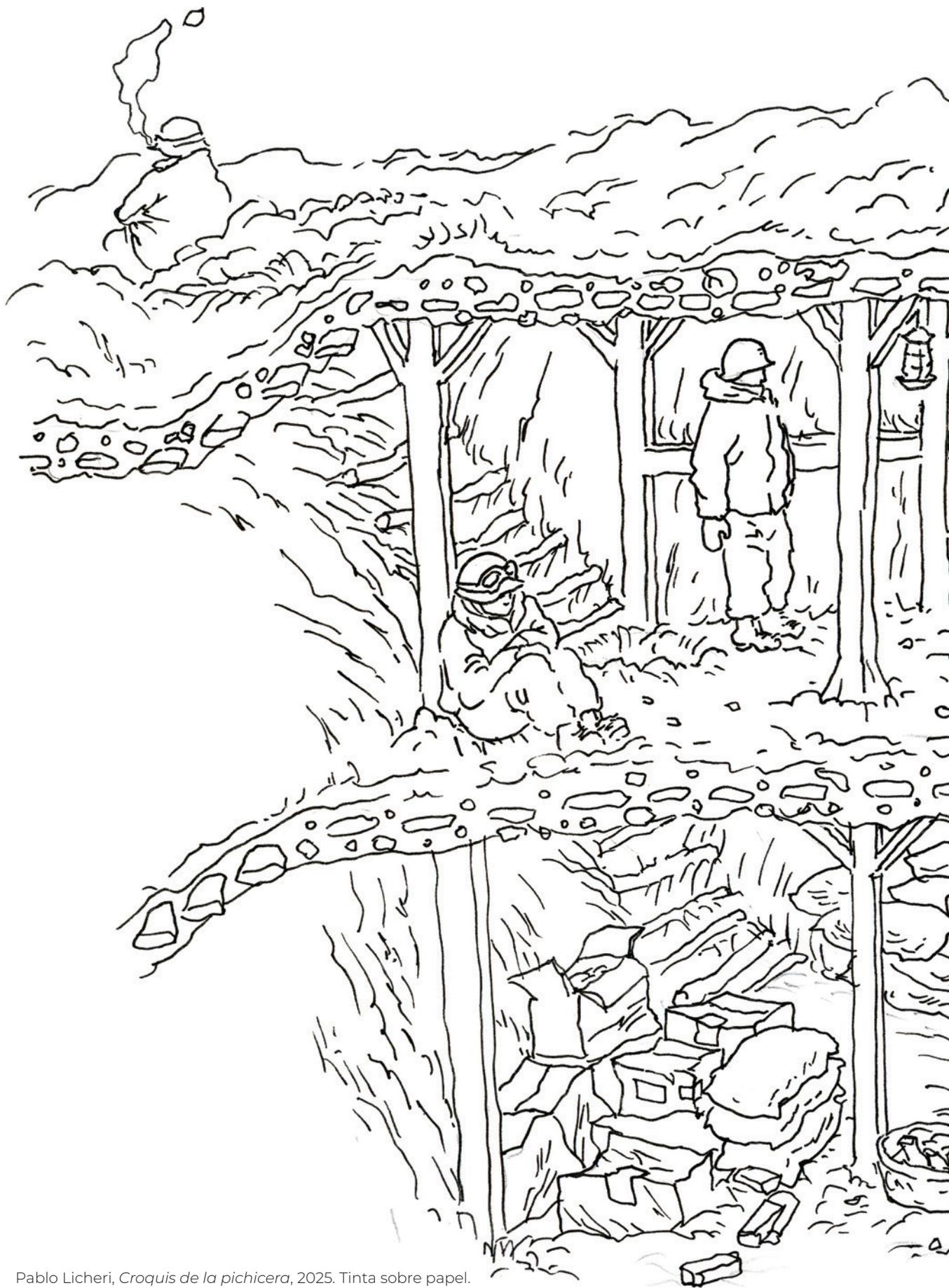
El cuestionamiento que instala *Los pichiciegos* va mucho más allá del cuestionamiento de la guerra: anula la posibilidad de contar la guerra como relato épico; hace a un lado como insignificante la causa nacionalista de las derechas o la causa antiimperialista de las izquierdas (tan poco les interesa a los pichis la soberanía que ni siquiera se toman el trabajo de discutirla) y la diferencia entre enemigos o propios: para los pichis no hay más enemigo que el que puede descubrirlos y devolverlos a la guerra. El pichi no es un objetor de conciencia, ni siquiera es un pacifista, no hace la guerra a la guerra: simplemente deserta. No quiere pelear, no quiere morir, ni por una causa injusta ni por una justa. Lo que para otros sería dar la vida por la patria es para ellos dejarse matar como boludos. Desertarían si pudieran, pero están en una isla, rodeados por la flota inglesa, entonces solo les queda hundirse en la tierra, cavar kafkianas madrigueras: se parecen más a los que desarrollan estrategias de supervivencia en un campo de concentración o a los militantes que, no pudiendo exiliarse, pasan a la clandestinidad (*go underground*, se dice en inglés).



Los pichiciegos vacía por anticipado, también, la metamorfosis de los “chicos de la guerra” en “héroes de Malvinas” llevada a cabo por los gobiernos kirchneristas: los pichis no son ni quieren ser héroes de nada, y la novela que protagonizan es constitutivamente refractaria al discurso del heroísmo bélico que incluso alcanza a los desertores, exigiéndoles que sean valientes, es decir, que sean objetores de conciencia, capaces de articular su acto como rebeldía o desobediencia. No parece haber lugar, ni siquiera en el discurso más pacifista, para el que dice “deserto porque tengo miedo, porque mi vida me importa más que la patria”. La reflexión se impone: también el pacifismo está atrapado en las redes del discurso estatal del heroísmo. La novela de Fogwill contestó anticipadamente y con claridad meridiana a los discursos políticos, sociales o de los medios sobre el valor y el deber, fuera de militares o de civiles, bélicos o pacifistas: *Los pichiciegos* es una novela de desertores. Desde el vamos, la literatura sobre Malvinas cancela toda posibilidad de discurso épico. Ni siquiera se ocupa de refutarlo, sino que, más radicalmente, se rehúsa a entrar en el juego, así como el desertor es quien se rehúsa a entrar en el juego de la guerra. La de Malvinas es una literatura que deserta. Los relatos iniciales sobre la guerra adoptan las inflexiones de la picaresca, y la picaresca es por definición refractaria al heroísmo.

En esto, también, la novela de Fogwill traza una continuidad entre la guerra “sucia” y la “limpia”; solo que no es, a la manera de los testimonios que encontramos en dos relatos fundacionales como el *Nunca más* y *Los chicos de la guerra*, una continuidad en la victimización pasiva, sino en la construcción activa de estrategias de supervivencia. Y lo que queda herido de muerte no es solo la dictadura, sino los fundamentos del nacionalismo y del discurso patriótico de la guerra. Que no murió del todo, y buscó otros rumbos, ya no marchando sino rengueando, pero ciertamente no en la literatura: la novela de Fogwill había puesto obstáculos insuperables en su camino.





Pablo Licheri, *Croquis de la pichicera*, 2025. Tinta sobre papel.





NUESTRO MODO DE VIDA

Decir polemista, publicista, editor, sociólogo o provocador no resume la importancia que Fogwill tendrá en la literatura argentina. Entre los años setenta y ochenta, desplegará toda la potencia de su escritura para instalar su temario como una marca de agua o forma de vida: el sexo, el consumo, el juego y las fantasías de la clase media argentina, todo encerrado en un conjunto de saberes para ser revelado como una matriz económica de intercambio de mercancías y deseos.

Fue dueño de la agencia de publicidad Ad Hoc y de la agencia de investigación de mercados y comunicación Facta, que reunió a profesionales de distintas disciplinas como la semiología, la sociología y el psicoanálisis, entre los que asomaban los jóvenes Alan Pauls, Sandra Russo e Inés Fernández Moreno, testigos privilegiados de aquellos creativos y turbulentos años. Entre las campañas publicitarias figuran la de cigarrillos Jockey o sus memorables *slogans* como “El equilibrio justo” y “El sabor del encuentro”, entre otros.

En 1979 creó la editorial Tierra Baldía, donde publicó a Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Néstor Perlongher, Oscar Steimberg y Mercedes Roffé. Además, promovió autores como Copi, César Aira, Alberto Laiseca, Marcelo Cohen, Arturo Carrera, Héctor Viel Temperley y Sergio Bizzio, entre otros. Fogwill edificó un nuevo canon literario del que se enorgullecía y sobre el que comentaba irónicamente: “Armé ese canon para meterme adentro”.

Desde sus análisis de la política coyuntural en *El Porteño* hasta sus intervenciones sobre temas como la guerra, la educación pública, el periodismo, la literatura, el divorcio, las identidades sexuales o la música popular, los artículos periodísticos de Fogwill resaltaron las polémicas de la vida cultural argentina.

ESO QUE TODAVÍA NO TENÍA NOMBRE

por Oscar Steimberg

Es difícil responder si a Fogwill le gustaba hacer publicidad. Creo que lo que le interesaba era encontrarse con formulaciones —o mejor, con reformulaciones— que lo sorprendieran en términos de lo que él mismo podía llegar a encontrar sin haberlo buscado. Si había un puente entre publicidad y literatura, el propósito de ese puente era el crecimiento de la tela en la cual siempre se estaba escribiendo, o dibujando, un decir, un esculpir, que sorprendiera y en lo posible en algún momento dejara sin hablar al otro. No intentaba que apareciera por fin eso que el otro quería dejar dicho, sino más bien lo que nunca se le hubiera ocurrido, algo que iba a tener una nueva, una absolutamente nueva comicidad en la escucha que en ese momento estaba indignándose con él.

Provocaba, a veces, miedos o broncas. Por ejemplo, solía impedir que el otro continuara de manera extensa una formulación o una descripción. Interrumpía, como buscando obligar al interrogado a contestar preguntas que de ninguna manera hubieran estado en una conversación. Y, entonces, a veces colaboraba para esto una formulación que tenía que ver con los avisos o más bien con las frases de reinicio, como las que podía producir para Coca-Cola u otras empresas, y como si eso le hubiera permitido abrir para la poesía resultados de otra manera imposibles. Nunca se sabía qué iba a decir. Y no se sabía porque era como si estuviera probando la novedad de una determinada construcción verbal. Menos que verbal.

En el grupo de amigos, de casi amigos con los cuales surgiera una conversación, comentaba los avisos más reconocidos en los que había colaborado porque le servían para hablar. No era algo que pidiera una definición comercial. Le gustaba probar la posibilidad de que alguien formado en la poesía, formado en la búsqueda de la definición poética, compartiera con él una nueva definición sin demasiado cuidado con respecto a aquello que esa definición iba a traer, porque lo que importaba no eran los modos, las virtudes del escribir y del hablar, sino el planteo para el descubrimiento de eso que todavía no tenía nombre ni tampoco esperanza nítida, cierta, en un tipo de conversación esperable.

Que produjera crítica, poesía, historias, tenía que ver con algo que nunca podía consistir en la precisión de un proyecto. Ganaba dinero con diversos haceres, el de la publicidad era uno de ellos. Podía ser el responsable de una tarea en una empresa editorial o publicitaria, lo que fuera: circunscribir lo que convertía ese trabajo en un objeto definido era muy difícil, y no imprescindible. Tal vez sea lógico pensar que alguien que escribía como Fogwill “trunfaría” en el mundo de la publicidad de nuestra época. En relación con esos éxitos publicitarios (más que “trunfos” eran éxitos porque, como se sabe, lo que en principio podría considerarse un triunfo en la publicidad es un haber llegado a algo que después nunca está claro siquiera si se alcanzó), era como si Fogwill hubiera garantizado la posibilidad de la acotada continuidad de un oír. De un oír más que de un decir o de un escribir. Porque la publicidad siempre está tratando de lograr un resultado propositivo, o sonoro, o dancístico, que abra enseguida otra posibilidad que tiene que ver con el crecimiento, el nuevo nacimiento de eso que se presenta como “nuevo hacer” o “nuevo reconocer” en un aviso.

**¿SABE LA ULTIMA
DE ENTel?**



**¿Recuerda que nuestro
teléfono nunca contestaba?
Nos cambiaron el número
y nos enteramos después,
a los 40 días.**

Ahora tenemos el 821-3248

Publicidad gráfica de la agencia Ad Hoc.

En algún punto, podría decirse que las de Fogwill se hacían reconocidas y reconocibles como publicidades, se hacían notorias, sobresalían entre las demás, pero no era tan claro (hay que ver si ocurre con alguna) que cumplieran con el supuesto objetivo de “vender más”. La posibilidad de ese objetivo tenía que estar dentro de lo buscado, pero era una acotación que se conseguía, si acaso, a partir de la restricción, a partir de ser acotada como “logro”. Si obtenía ese resultado de producción, lo hacía obligando o tratando de obligar al otro, a los que recibían su discurso, a colocarse en una posición en la cual se aceptaba la condición pequeña, nunca abarcativa, de lo que se estaba tratando de decir.

Es imposible saber con nitidez si la publicidad de Fogwill era diferente de su poesía, de su narrativa, o si todas eran parte de la misma obra. En todo caso, la posibilidad de que exista esa condición no se ve en una producción publicitaria específica. Fogwill desplegaba un decir, un resonar, en busca de una aparición siempre de misteriosa condición.

Rodolfo Fogwill y Oscar Steimberg, “La publicidad en el mundo actual”,
Revista *Transformaciones*, Centro Editor de América Latina, 1971.

LEIMA
T-17

¿Sabía que nuestra
marca comercial?
¿Sabía que nuestra
marca comercial después
de los 45 días,
a lo largo de 1911-1918

Meet the dawn of a
new experience
in smoking.

NEW VICEROY LIGHTS

Now, less nicotine and tar with all the
rich international taste of Viceroy.

VELDS WILSON

Cadbury's

Almond
DARK CHOCOLATE

In sector chocolate inglés.

FACTA

OH-

AV

ANCE

And here you can find...

AD-HOC

**LA PARTICIPACIÓN
EN EL MUNDO
ACTUAL**

Transformaciones

Los grandes fenómenos de nuestro tiempo

R. Fogwill
O. Sternberg

Centro Editor de América Latina

Revista Tran
publicidad e
por Rodolfo
Sternberg,
América Lat

EDITAR A FOGWILL

por Damián Ríos

La edición de *Runa*, en 2003, el primer título de Interzona junto a *Rosa mística*, de Marosa Di Giorgio, tuvo sus cuitas. Eran, siguen siendo, dos muy buenos libros. Marosa Di Giorgio ya había publicado *Los papeles salvajes* en Adriana Hidalgo, al poco tiempo de la publicación de un *dossier* en *Diario de Poesía*, gracias a la gestión y los contactos de Daniel García Helder, y había visitado Buenos Aires y Rosario y hecho lecturas grandiosas y multitudinarias. La consagración de Fogwill estaba en ciernes. Él le había mandado *Runa* a Edgardo Russo para que la publicara en Adriana Hidalgo. En aquel momento Edgardo Russo trabajaba todavía ahí pero, como el sello tenía la política de no pagar anticipos a autores argentinos contemporáneos, Fogwill no aceptó esas condiciones. Al mismo tiempo, por otras razones, Russo cofundó Interzona con un grupo de inversores y conmigo, y nos tomamos el trabajo de convencer a Fogwill de que editara en un sello nuevo. Marosa ya estaba adentro, como Filloy, Cucurto y Padeletti. Fogwill, por su parte, no estaba nada convencido y las charlas se extendieron con idas a la plaza para pasear a sus hijos pequeños y también discutir el tema. Le hicimos una propuesta económica pero Fogwill no confiaba que un proyecto independiente tuviera futuro, sostenía que las multinacionales tenían todo demasiado cerrado y que no iban a dejar que nada prosperara. Él mismo publicaba en Random en España, pero sus libros llegaban muy caros a la Argentina, o directamente no llegaban. Finalmente aceptó: lo sedujo el plan editorial, y nos pusimos a trabajar. En la biblioteca del Museo Etnográfico, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, en la calle Moreno, conseguimos las imágenes de las runas que iban a ilustrar el libro y la tapa. Corregimos el texto, hicimos la tapa, que incluía el diseño del logo de la editorial, y lo mandamos a imprenta: una planta de la calle Viel en la que trabajamos mucho tiempo y que después imprimiría los libros de Mansalva y que antes había impreso los de Beatriz Viterbo y mucho antes los números de *Punto de Vista* (Beatriz Sarlo, en una entrevista, le reconoció a Guillermo Arena, su propietario, la confianza en su proyecto en los inicios: el grupo de *Punto de Vista* era insolvente para pagar el trabajo y el imprentero igual decidió acompañarlos). No por problemas de la imprenta y sí por la impericia del diseño, la tapa no quedó bien. Habíamos acordado con Fogwill una edición de mil ejemplares e hicimos una de mil quinientos, con lo que el autor pidió cien ejemplares más como pago. Los llevé a su casa, en la calle Salguero, y cuando Fogwill vio el libro, dijo: "Género del libro: tapa mala". A pesar de todo, lo apoyó y organizamos una presentación conjunta con *Cosa de negros*, de Cucurto, que se hizo en el Gran Splendid y en el que cada uno de los autores presentó el libro del otro. En aquella época, Fogwill viajaba seguido a Chile por trabajo y se había hecho amigo de la encargada del local de la librería Yenny en el aeropuerto de Ezeiza. Ella le permitía entrar en el sistema de la cadena y así Fogwill me dictaba las ventas por sucursal antes de que llegaran los informes sobre su libro.

Ferdinand Oziel

El Tapiz

Edición al cuidado de
M...

Leónidas Lamborghini

EPISODIOS



Rodolfo Fogwill

EL
EFECTO
DE
REALIDAD

Tierra Baldía

Oscar Steimberg

Majestad, etc.



RODOLFO FOGWILL

Mis muertes Punk



Ediciones Tierra Baldía

- Ficción

Néstor Perlongher

Austria-Hung



Ediciones Tierra Baldía

Rodolfo Fogwill



Las horas de citar

Tierra Baldía

Títulos publicados por la editorial Tierra Baldía.

Fogwill sabía perfectamente lo que era tener una editorial: había fundado a fines de los años setenta Tierra Baldía, en la que publicó a Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Oscar Steimberg, Néstor Perlongher y a él mismo: un catálogo de lujo, con mucho ojo para reconocer trayectorias y proyectar carreras. Le había costado instalar su sello en ese momento, de hecho era muy de avanzada para la época e imaginaba un futuro para la literatura argentina de fin de siglo que se cumplió en gran parte; imaginar un futuro para la literatura argentina se parece a imaginar un futuro para la Argentina.



La edición de *Los pichiciegos*, en Interzona, años después, fue mucho mejor. Todos quedamos conformes con el trabajo. Fogwill estuvo una semana tratando de encontrar la cita de un artículo que había escrito Beatriz Sarlo en *Punto de Vista*. Sarlo es difícil de citar en la contratapa de un libro, pero al cabo Fogwill rescató un párrafo y lo incluyó en la contratapa, que firmó con sus iniciales. La tapa le gustó, la imagen era de un monumento a combatientes en Corea, pero en la escultura, y con el efecto de la nieve y los cascos, podían pasar por ingleses. Lo único que no le cerraba era que aparecieran muertos en la tapa: decía que las mujeres —que según él eran

las que compraban libros— no se bancaban que hubiera muertos en la tapa. Pero el libro salió y después de veinte años la novela por fin fue un éxito de ventas, algo que no había pasado en las ediciones anteriores. Fogwill ya se proyectaba como un narrador central en la literatura argentina contemporánea. Quería y lograba tener control sobre todos los procesos del libro en la etapa de edición y en su difusión. Preguntaba datos de la caja del libro y del interlineado, y diseñaba sus documentos de texto para escribir con una idea cabal de las páginas y del espacio que ocuparían en el libro. Operaba a los periodistas que lo entrevistaban y en los reportajes decía lo que él tenía planeado, no lo que le preguntaban. Editarlo fue una aventura, un aprendizaje intenso, un desafío: seguir editando libros de él después de su muerte, pagar una deuda y editar un ambicioso libro crítico sobre su obra, el libro de Ricardo Strafacce, un homenaje.



Fotografía del Fondo Rodolfo Enrique Fogwill.



Buenos Aires, 14 de Agosto de 1980

Señores
THE COCA COLA EXPORT CO.
Suipacha 1111
Capital Federal

At.: Dr. Florencio Varela

Estimado Dr. Varela:

Me informa Enrique Pezzoni que su editorial no puede satisfacer las condiciones contractuales que, los escritores merecen, quedando en libertad de acción para concertar la publicación con una firma más respetuosa de la cultura.

A tal efecto, solicito me preparen una notificación que, aclarando el malentendido que generó el señor Gutman al manifestarme telefónicamente que mi obra desde el instante del envío al concurso, quedaba comprometida con Sudamericana, manifieste que no me une a Ustedes compromiso alguno.

Ruego a Ustedes sepan comprender mi ánimo, que en modo alguno se dirige contra Coca Cola -firma de la que he sido y aspiro a ser en el futuro leal proveedor- justificado en que como escritor, respondo a la cultura, esa entidad que vuestro concurso se propuso "vitalizar", y la propuesta de Sudamericana tiende a maniatar y asfixiar, y, como premiado cargo sobre mis actos la representación simbólica de centenares de concursantes de buena fe.

Atentamente lo saludo,

Rodolfo Fogwill

- La obra se editará en España y será distribuída en Buenos Aires a comienzos de Marzo. El editor me enviará por avión un centenar de ejemplares (en lugar de los diez generosamente prometidos por el contrato de Sudamericana) - la mitad de los cuales enviaré a Ustedes como *souvenir* del concurso de cuentos-

The Coca-Cola Export Corporation
Sucursal Argentina

SUIPACHA 1111 - PISO 17
1368 BUENOS AIRES

DIRECCION POSTAL
CASILLA DE CORREO 2479
CORREO CENTRAL
1000 BUENOS AIRES

CABLES AREACODE
TELEX 012-1082
TELEFONOS 31-3091/90

24 de Julio, 1980

Sr. Rodolfo Fogwill
Presente

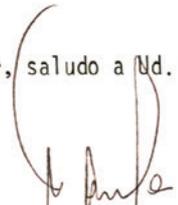
De mi consideración:

Tengo el agrado de dirigirme a Ud. a fin de hacerle conocer que conforme a lo resuelto por el jurado, ha obtenido el primer premio en Cuento en el concurso "Coca-Cola en las Artes y las Ciencias" correspondiente a 1979/80.

Al mismo tiempo que presento nuestras felicitaciones por el éxito obtenido, por corresponder al primer premio, acompaño el cheque por el importe de \$ 7.065.000, y en cuanto a la publicación de su obra "MIS MUERTOS PUNK", conforme a lo convenido con la Editorial Sudamericana se imprimirán 5000 ejemplares, de los cuales nuestra empresa adquirirá la mitad para su ulterior distribución a través de su organización en diferentes puntos del país.

Para los fines expuestos, la Editorial celebrará con usted el respectivo contrato de edición conforme a las normas del convenio suscripto con nosotros.

Sin otro particular, saludo a Ud. muy atentamente.


Dr. Florencio Varela
Gerente de Asuntos Externos

FV/cw.

LAS FUENTES BASTARDAS

por Diego Erlan

Hay una sentencia bastante conocida de Fogwill donde plantea que no escribió una sola página de su obra que no viniera del “dictado de una voz”. Reconocía que todo el mundo escucha voces, aunque sea en el momento en el que se está por dormir, pero él le prestaba una especial atención: “requiere una destreza especial darse cuenta de que viene la frase y que eso es una frase y mucho más especial recordarla”. Esa voz, para Fogwill, no era la voz de los personajes, sino la voz interior del personaje en el que se convertía para escribir. Ese aspecto lo advirtió Elvio Gandolfo en el prólogo a los *Cuentos completos* (“Este no es un libro de Fogwill, sino el libro de siete autores distintos que tienen en común la marca Fogwill”). En el arte de identificarse por completo con un personaje y hacerlo revivir verbalmente, Fogwill entendía la literatura como “un laboratorio y el lugar del goce de la lengua”. Un juego de dados. No le importaba la historia, sino las palabras en relación con la historia, lo que hacen las palabras, los ruidos, el sonido, el ritmo, el flujo de la respiración. Los movimientos de los personajes le importaban mucho más que la historia. Quizá por eso explicaba su procedimiento de escritura a partir del trabajo de interpretación que hacía Niní Marshall en ese catálogo de personajes que configuraba su repertorio. Decía que el cerebro humano no puede procesar, en el tiempo de la conciencia, decisiones de conjugación, adjetivación, puntuación o énfasis. Necesita procesarlo a una velocidad mayor. No tenemos esa facultad —explicaba Fogwill— pero sí la tiene una parte nuestra que se pone en movimiento en estados de trance, locura o histeria. Sabemos que el desorden y los conflictos convocaban en Fogwill esa voz. “Sucede igual cuando te levantas a una mina”, confiaba en una entrevista pública. “¿Cómo hiciste?, te preguntan, y uno: Y no sé, loco, la encontré y me la jugué”. Siempre advirtió que había que jugársela, sin tantas vueltas, porque si el tipo se planteaba “arreglarse la corbata, cerrarse la bragueta, secarse la baba, sacarse el chicle y guardarlo, la mina ya se fue con otro”. Para Fogwill, el tipo que consigue seducirla es el mismo que dice “voy a ganar” y gana. Lo había estudiado en el procedimiento de un preparador físico sueco que asistía a equipos de atletismo y de *yachting*. Este preparador físico identificaba tres clases de personas: el enfermo, el zarpado y el normal. El obsesivo enfermizo es el que se lleva todo preparado, anotado, que llega dos horas antes de la regata, se fija que no esté nada roto y después pone una vela y después la otra. El zarpado, por su parte, es el que se quedó toda la noche tomando whisky y llega a último momento, cuando están llamando a largar. Por último, entre estas categorías, está el tipo correcto, que llega con el tiempo justo, hace lo necesario y no se demora demasiado en resolver las cosas. La idea de Fogwill es que siempre ganan los zarpados o los enfermos. Los normales, según él, pierden. Porque el enfermo que se preparó mucho viene con todas las dudas sobre lo que tiene y el que se mandó de cabeza viene con toda la adrenalina del fracaso, del miedo. Y eso es lo que funciona en Niní Marshall, que se pone a representar perfectamente a un personaje: sus adjetivos, sus verbos, sus énfasis, son los más convincentes que puede haber para una gallega, para una judía, para una aristócrata. Es una destreza, según Fogwill, que no puede hacerse conscientemente. “Por eso odio a los escritores

tipo Piglia que buscan concordancia entre sujeto y predicado, o que antes de escribir un libro dicen: voy a escribir un libro con algo de novela negra pero referido a la realidad”.

En el primer número de la revista *Pie de Página* (primavera de 1982), Fogwill publica el ensayo “Educar contra la literatura” donde observaba algunos problemas de la enseñanza en la Argentina (ese estilo engolado para recitar a Darío, esas profesoras que mencionan “los nombres del Museo Literario con el mismo molde estupefaciente en el que sirven congelados los Próceres de la Historia”, o aquellas que disecan el romance español “como sus compañeras de otras cátedras muestran el aparato digestivo de la langosta” y la manía de explicar las letras argentinas de Sarmiento a Borges y Arlt “como un yacimiento arqueológico” sin entender que “la literatura de los alumnos se construye con los relatos de Muñoz y Delgado, los heptasílabos rípidos de Gieco y Spinetta, las frasecitas de Walter Thompson y los diálogos de los teleteatros”).

Porque si fuese diferente, si la enseñanza de la literatura contemplase qué es la literatura, si en la primaria se revisase por qué Caperucita sigue gustando tanto o por qué en el Himno se pronuncian ‘gri-í-to’ y ‘sagra-á-ado, si en la secundaria se utilizasen las costosas dos mil horas destinadas a enseñar “castellano” y lenguas extranjeras a fomentar la capacidad lingüística de los adolescentes, y se empleasen las doscientas cincuenta horas de “Literatura” a investigar dónde cada joven puede encontrar su manera de goce con los textos escritos, si las licenciaturas y los institutos produjesen profesoras y profesores capacitados para promover la literatura rompiendo el mito de la diferencia entre los placeres de la producción y del consumo de textos, si se relevase con gente que ama la literatura (profesores que lean) a los frecuentes recitadores de biografías y análisis estilísticos pre-ensados, entonces, se subvertiría la educación y se poblaría el país de egresados ineptos para escuchar a Muñoz, para obedecer puntualmente las instrucciones de los jingles y para cantar “Sagra-á-a-do” y abundaría en cambio la gente apta para las empresas que ninguno de los bandos que se postulan para la conducción del país quisieran asumir.

Fogwill adquirió el oficio de escribir preparando informes de marketing, campañas de publicidad y fundamentaciones para esas campañas, jingles, comerciales, guiones, conferencias de presidentes de empresas, argumentaciones de por qué conviene una cosa y no otra. “Me decían cuatro huevadas y con eso armaba una cosa retórica”, explicaba en las entrevistas. No quedan demasiados rastros de aquellos informes para entender de qué manera aplicaba ese procedimiento. Sin embargo, un ejemplo podría ser el capítulo de una novela que permaneció inédita. Al promediar *Efectos personales*, cuya escritura puede datarse a finales de los años setenta y que Fogwill presentó en 1980 al Primer Premio del Concurso Internacional de Narrativa de la editorial Losada, el narrador reflexiona sobre lo que ocurre cuando “se juega con la palabra” y cuando “se juega con las trampas que pone la lengua al hombre y las trampas que pone el hombre —uno, siempre uno y el mismo— a la lengua (*ella*) y eso sirve para vivir, y a veces sirve también para revelar algo sobre uno mismo (*el hombre, siempre uno y el mismo y varios dentro*)”. Había aprendido que “nadie se va a hacer carne de una idea si la lee en un *paper*, y lo entiende mucho mejor si se lo dice un tanguito, y se lo deja mamar por años”. La novela en sí misma es la novela de alguien que escribe una novela, utilizando como recurso para decidirse a hacerlo un concurso, del que burlándose del jurado pretende que lo descalifiquen por irrespetuoso y no por sus méritos o deméritos literarios. Una suerte de cajas chinas, que coquetea con lo intelectual y por momentos se escapa de la frivolidad y el cinismo. En un revelador apéndice del capítulo 11 (que tiene entre paréntesis la palabra “sanata”) el narrador admite que su objetivo es “evacuar confesiones de quien trabaja tras el texto condenado

a mostrarse y esconderse permanentemente, y a fracasar: ocultando si muestra, mostrando cuando oculta". El narrador descrea de las escuelas literarias y en su relato adopta un aire desprolijo. Pensar es bueno, dice, "pero hay que hacerlo con un toquecito de pudor, fuera de las comidas y bien pero bien lejos de la mirada de los niños" y mantenerse "en el límite justo del pensar como para seguir en la cultura, más cuando la cultura, revitalizada por la Coca (cola), promete algunos dinerillos a cambio de alguna culturilla, como quien no quiere la cosa". El doble juego entre la cocaína y la marca de gaseosa le da pie a Fogwill para seguir construyendo su mito de escritor, además de continuar con el juego intertextual con el Premio Coca-Cola, que obtuvo con *Mis muertos punk*. A partir de ese detalle podemos arriesgar que si bien *Efectos personales* fue escrita con anterioridad a *Mis muertos punk* —de hecho algunos capítulos de esta novela fueron los cuentos que obtuvieron el premio— es posible que esta "sanata" se haya agregado en una instancia posterior. Su inserción como "apéndice" abona esta sospecha.

En esta parte es el personaje principal, "el inglesito" —es decir, Borges—, quien analiza dos consignas políticas, aunque, dada la dureza del análisis donde no quedan marcas de estilo de una posible escritura borgeana, podríamos arriesgar también que sea una transfiguración del mismo Fogwill.

CUENTO

Había un premio. Dinero: un cheque. Había otro premio: una edición. La Gran Editorial lanzaría el libro. Vaticinaban un lanzamiento Grande, Editorial. Llegó el cheque. Días después, por correo, el Contrato Editorial. "**Rogamos firmarlo a la brevedad...**", rezaba un papelito. Fue leído, a la brevedad, el contrato: ¿Premio o Castigo...?

Llamaron al ejecutivo de la editorial. Hombre de letras, hombre de tacto y reconocido buen gusto. (Era uno de los jurados que premiaron el libro.) Se habló:

—Dime, querido... ¿Vos leíste mi libro...? —preguntó el de escribir.

—Sí. ¡Naturalmente! —juró el de premiar.

—¿Y vos pensabas —preguntó el de hacer cuentos— que habiendo escrito un libro como el mío yo firmaría un contrato como el tuyo?...

Reía el de juzgar (el de premiar, el de editar). No firmó el de escribir. Y quedaron amigos: chicas cuestiones de derechos de autor no pueden pringar una amistad, ya bastante enchastran la literatura. El libro sale así. El que escribe ya había aprendido a perder, especialmente cuando gana.

Contratapa de la primera edición de *Mis muertos punk* (Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980).

La primera consigna es un canto peronista que dice “Yo te daré, te daré, patria hermosa, / te daré una cosa / una cosa que empieza con pe / Perón” y la otra es, como dice, “democrática”: “Perón, Evita, a dónde está la guita que San Juan la necesita”, en relación con el terremoto ocurrido en la provincia en 1944. No cabe en este espacio desarrollar en profundidad el ejercicio argumentativo que hace Fogwill, un despliegue simultáneo de sarcasmo y lucidez, y que demuestra su habilidad para trabajar con materiales diversos y advertir la eficacia de un mensaje y los problemas de otro, pero podemos trazar un posible origen. “Recuerdo las manifestaciones callejeras que se hicieron más frecuentes a partir del golpe militar de 1943. Tengo nítida la imagen de unos camiones con radiadores de bronce humeantes y cargados de hombres que gritaban ¡Perón!”, escribió en su autorretrato. Todavía retumbaban esos cantos y esos gritos en su memoria.

Es recurrente la idea que tiene Fogwill de encontrar la literatura en una diversidad de fuentes bastardas: publicidades, canciones, relatos de fútbol, diálogos de teleteatros, consignas políticas escuchadas al pasar por un pibe de Quilmes. Escribía al dictado de una voz. No sabemos a quién pertenecía esa voz. Quizá fuera la suya. Quizá fuera la de otros. “Los autores viven ahí; son las palabras que siguen vivas en las palabras y en los acentos trabados para siempre en las palabras de su canto”, escribió en *Lo dado* (1999). Decía Fogwill que el poema sale de un cerebro habituado a formular las palabras con la voz —a ponerles metros, acentos, sonidos, timbre, lengua—, una voz que habitualmente se usa como instrumento de “control social”, de dominación, seducción, subordinación, agresión. Un cerebro —sostenía Fogwill— que registra si a la mañana estuvo navegando o estuvo sometido a una oficina donde lo verdugueaban o si estuvo fumando marihuana o tan solo durmiendo. La poesía surge de un cerebro atravesado por el mundo. ¿A qué se refiere Fogwill con “lo dado”? Podría ser lo que está dado por el azar o por determinismo histórico o también “los dados” de ese mismo azar (Mallarmé) que es el lenguaje en la retórica conurbana de uno de los tres poemas del libro, “El antes de los monstruito: Acto para voces representadas” (1998). Señalo este poema en particular porque está plagado de resonancias internas, desde un Padrenuestro y un arrorró deformados hasta una referencia a los chistes Bazooka (“Esta frase es mi horóscopo que siempre se cumple”), y porque termina con una charla en la oscuridad (como en *Los pichiciegos*) y un canto sobre la época menemista. “Mirá negro a esos negros / son los monstruito / vos no sabés lo que eran”, escribe Fogwill al comienzo de un poema que habla de la desilusión política, de la crisis inminente y de la degradación. Cabe poner en diálogo ambos materiales, tanto el análisis comparado de las consignas políticas de *Efectos personales* como este poema en el que Fogwill, de alguna manera, intenta entender el núcleo de esa “sinfonía de un sentimiento”. Algo debe haber quedado de los denodados intentos de Leonardo Favio por convencer a Fogwill de abrazar el movimiento.

El oído de Fogwill estaba dispuesto a procesar todos esos materiales y devolverlos multiplicados en análisis y poesía. En una charla que dio en la Facultad de Filosofía y Letras en 2006 reconoció que todo lo que había narrado venía de haber atravesado veinte años en el café La Paz, hablando de cualquier cosa con personajes como Miguel Briante. Años después pasaría las noches de sábado en el bar de la librería Gandhi, en una mesa en la que se la pasaba hablando de cualquier cosa. Cuando la librería preparaba el primer número de su revista, que saldría en abril de 1997, le pidieron a Fogwill un texto sobre música como si fuera posible proyectar el efecto de ese “género paraliterario que flota entre la oralidad, el rito, el juego y el cortejo nupcial”. Así publicó “Bardos, músicos y borgerías de café” donde describió los compases de una conversación, los tonos de voz citando melodías y convirtiendo sílabas en alusiones a instrumentos, los ademanes y las expresiones faciales supliendo el sentido de cierta frase que, leída, “revela al primer golpe de vista toda su pretenciosa trivialidad”. Apenas algunos indicios de la forma en que Fogwill utilizaba los informes como experimento, las charlas de café como género y la lengua como goce para construir una de las obras más potentes de la literatura argentina.



VIVIR AFUERA

El escritor ya tiene un solo nombre y es marca: Fogwill. Pivotea entre la ciudad de Buenos Aires, el conurbano y un vivir afuera. Durante los años noventa su literatura transitará entre el vagabundeo, la digresión, los coletazos del peronismo, la prostitución, la marginalidad, el tráfico de drogas y de armas, los excombatientes, los negocios del Estado, el HIV, la vieja política que no se olvida y la nueva que trama sus traiciones, y, ¿por qué no?, también el mar. Fogwill ya tiene un espacio o una zona, a la intemperie, para construir certezas.

FOGWILL Y LA MONEDA DE LA SUERTE

por Alejandra Laera

Cara y ceca

Quizás en la moneda que entregaba a los clientes de su agencia de publicidad a finales de los años setenta se cifre casi toda la relación entablada por Fogwill con el dinero: mientras de un lado la moneda llevaba la inscripción “La cara opuesta dice la verdad”, en el reverso se leía “La cara opuesta miente”. La moneda encierra una paradoja evidente, porque allí donde se afirma que hay verdad se enuncia la falsedad de esa afirmación. Imposible no darse cuenta de que el obsequio, hecho en el marco de una transacción comercial, se refiere al doblez mismo del mundo de la publicidad, en el que la verdad y la mentira no dejan nunca de anularse recíprocamente. Solo que, aun cuando parezca tratarse de un guiño cómplice entre el publicista y sus clientes, trasluce también un cierto cinismo respecto de los consumidores. ¿Es que entonces el popularísimo eslogan “El sabor del encuentro” que creó para la cerveza Quilmes y que todavía hoy reconocemos no describía sinceramente lo que nos ocurre al tomarla? ¿Tampoco fue cierto que, con sus cigarrillos, Pall Mall “propone calidad”, o que con el whiskey Johnny Walker “vuelve el sabor del scotch”? Más todavía: lo que hace Fogwill es pincharnos literalmente el globo de los anuncios astrológicos que envolvían los chicles Bazooka y que a él debemos: “Un cambio oportuno le presenta un nuevo panorama”, “Algo que lo preocupa se resolverá muy pronto”, y ni hablar de aserciones entusiastas como “Viva la pepa” o “Basta de mentiras”. A esta altura, casi cinco décadas después de los años setenta y ya en el siglo de las redes y el *streaming*, sin la ingenuidad o la confianza que todavía se tenía en los anuncios, no precisamos la moneda de Fogwill para conocer la doble cara de la publicidad. De allí que podamos tomarla apenas como un gesto ingenioso del publicista, que optamos por leer en su cinismo comercial o, si seguimos la pista de la propia moneda, en su total sinceridad. Sin embargo, a la luz de la obra y la trayectoria de Fogwill, la creación y el obsequio de una moneda como esta adquiere otras dimensiones, sobre todo si tenemos en cuenta que coincide con su entrada plena al mundo de la literatura, que se da entre 1979 y 1980 de manera también doble y marcada por el factor económico. Por un lado, porque en esos años Fogwill, con el propio capital reunido en el mundo de la publicidad, llevó a cabo un efímero emprendimiento editorial al que, apuntando con una cita irónica hacia la institución literaria, llamó Tierra Baldía, y donde en apenas un par de años publicó a escritores de su círculo (Néstor Perlongher, Leónidas y Osvaldo Lamborghini, Oscar Steimberg) y también sus dos primeros libros de poemas (*El efecto de realidad* y *Las horas de citas*) y el volumen de cuentos *Mis muertos punk*.¹ Por otro lado, porque en 1980 ganó ¡nada menos! que el premio Coca-Cola en

1. Sociólogo de formación, Fogwill tuvo en los años setenta una agencia de publicidad llamada Ad Hoc y una consultora de mercado llamada Facta, en la que estuvieron empleados, por sus conocimientos de sociología, semiología o psicoanálisis, algunos de sus amigos escritores.



Moneda *souvenir* que entregaba Fogwill a los clientes de su agencia de publicidad Ad Hoc.

las Artes y las Ciencias con esa colección de relatos y protagonizó un episodio en el que subrayó, ahora desde otra perspectiva, la relación tensa, contradictoria, llena de ironía entre literatura y economía. El premio consistía en un cheque y en la edición de la obra por Sudamericana, pero Fogwill aceptó el dinero que le correspondía —unos siete millones de pesos relativamente valiosos en esos años turbulentos—, pero rechazó el contrato por estar en casi completo desacuerdo con sus condiciones, de allí que lo publicara por su cuenta. Es decir que privilegió los derechos de autor en desmedro de lanzarse a la escena literaria respaldado por la más importante editorial argentina. Si el episodio es conocido por menciones dispersas en notas y entrevistas a lo largo de los años, la secuencia que puede seguirse a la vista del archivo personal de Fogwill descubre detalles sorprendentes y el modo en el que a lo largo de tres meses se fue desplegando por escrito este ingreso polémico al mundo de las letras.² Pero también permite reconocer que ese modo personal, que se convertiría en una suerte de mito de iniciación, estaba marcado por los intereses económicos: no la biblioteca familiar o la lectura, no el autodidactismo ni el regalo de una máquina de escribir, no los relatos oídos en la infancia, tampoco la mera necesidad de subsistencia. El episodio del premio combina todos los valores a la vez (simbólicos y económicos) y se dirime en una puja de intereses. Los subrayados y comentarios al margen de la carta en la que Florencio Varela, en representación de Coca-Cola, le anuncia que ganó el concurso y muestran el ojo puesto en los condicionamientos económicos del premio, y definitivamente lo hacen las correcciones minuciosas que Fogwill incorpora al texto del contrato enviado por Sudamericana buscando enmendar su “carácter leonino”.³ Pero es tanto en los intercambios posteriores con sus interlocutores en The Coca-Cola Export Corporation y con Enrique Pezzoni, jurado del premio y editor en jefe de Sudamericana, como en

2. Para una descripción detallada del episodio a partir del acceso al archivo personal, véase Ricardo Strafacce, *Presentación de Rodolfo Fogwill. Una monografía*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2023.

3. Carta de Rodolfo Fogwill a Florencio Varela del 20 de agosto de 1980 (reproducida en la muestra *Fogwill: muchacho punk*).



la carta que envía a la Sociedad Argentina de Escritores y a su presidente Dardo Cúneo donde, además de hallar perlas como la queja porque los jurados cobraron más que los premiados o la indignación por los cientos de miles invertidos en ¡publicidad!, se comprende con mayor claridad el rechazo de Fogwill a casi la mitad de las dieciocho cláusulas del contrato en defensa de los derechos de autor. Entre las principales enmiendas reclamaba, de cinco mil ejemplares, el pago del cincuenta por ciento de derechos al momento de fijar el contrato y el resto a los noventa días, así como el diez por ciento del valor de tapa por cada reproducción, independientemente del saldo para los editores, y la especificación escrita de la tirada anunciada. El resultado final es la misiva lacónica y determinante de Sudamericana liberando la obra de cualquier compromiso editorial: “Como las condiciones que Ud. solicita en la misma están lejos de ser las habituales dentro del mercado editorial, no podemos aceptarlas”.⁴

Mis muertos punk fue publicado por Fogwill en Tierra Baldía ese mismo año, redoblando el episodio en un gesto que aúna el trabajo del publicista y la vocación del escritor. Porque, en lugar de dejar en la trastienda los pormenores de la salida del libro, los inscribe en la instancia misma de su publicación reconvertidos en un mini relato literario que ocupa la contratapa. Ya el comienzo permite advertir el gesto y el tono:

Había un premio. Dinero: un cheque. Había otro premio: una edición. La Gran Editorial lanzaría el premio. Vaticinaban un lanzamiento Grande, Editorial. Llegó el cheque. Días después, por correo, el Contrato Editorial. “Rogamos firmarlo a la brevedad...” rezaba un papelito. Fue leído, a la brevedad, el contrato: ¿Premio o Castigo...?⁵

4. Carta del equipo editorial de Sudamericana a Rodolfo Fogwill del 15 de septiembre de 1980 (reproducida en la muestra Fogwill: *muchacho punk*).

5. Rodolfo Fogwill, *Mis muertos punk*, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980 (contratapa).

Si la moneda estaba mostrando el revés de la “cara” publicitaria, el *affaire* Coca-Cola - Sudamericana muestra de entrada la “ceca” del mundo de las letras.

Los consumos

Hasta acá, la relación de Fogwill con el dinero (desde la publicidad hasta el ingreso a la literatura) podría considerarse como una cuestión de sociología de la cultura, sobre todo, si nos dejamos llevar por su propia formación académica como sociólogo. Sin embargo, es precisamente una zona de la obra de Fogwill la que articula ese primer tramo de su trayectoria con su producción ficcional. No se trata de que en Fogwill el dinero sea un tema o motivo recurrente en sus cuentos, novelas o ensayos, como sí lo es la guerra o la militancia o ciertos acontecimientos políticos que se reiteran una y otra vez. Se trata, en cambio —tal como ya se notaba en el episodio del premio (con el cheque y los derechos de autor)—, del dinero entendido ampliamente como equivalente universal, medio de intercambio, medida de valor. Se trata de un dinero que muchas veces no se manifiesta como tal porque es ostensiblemente reemplazado por aquellos bienes de consumo que lo detentan, ya sea debido a que se tiene en abundancia y se lo gasta, ya sea debido a que se carece de él y se lo suple con intercambios alternativos. En ese sentido, la moneda paradójica, que propuse como cifra de la relación de Fogwill con el dinero, tampoco es estrictamente dinero, sino un *souvenir* revelador del mundo de la publicidad y del marketing. En Fogwill, el dinero es la puerta de entrada al consumo y es, en tanto circulante, la clave para entender la lógica de todos los modos de circulación (de las mercancías, de los poderes, de las personas en la sociedad, de la literatura). De allí que, desde el comienzo, la moneda aluda de un modo más general a la economía, que sí recorre prácticamente toda su obra, cuyo funcionamiento es una de las vías privilegiadas de acceso al conocimiento del presente, sea el de los años setenta, los ochenta o los dos mil.⁶ Es como si, desde la economía, la realidad —palabra que vuelve una y otra vez en sus textos— se viera en su superficie y en su reverso (cara y ceca). Pero ¿cómo se ve? Si tomamos dos casos bien distintos, casi contrastantes, se ilumina particularmente que el funcionamiento de la economía en las novelas de Fogwill se despliega en todas sus manifestaciones posibles y atraviesa todas las dimensiones: *Los pichiciegos*, escrita en 1982 y publicada en 1983, y *La experiencia sensible*, presumiblemente iniciada en 1979, escrita entera veinte años después y publicada en 2001. Una es la novela de la guerra en las islas Malvinas, la otra es la novela del turismo en los Estados Unidos: en las dos, son los intercambios económicos y la circulación de bienes o dinero lo que explica en gran medida el funcionamiento político y social.

Nadie dudaría de que *Los pichiciegos* es una novela sobre la guerra de Malvinas que tuvo lugar entre la Argentina y Gran Bretaña a mediados de 1982 y cuyo desenlace desencadenó el final de la dictadura militar: un grupo de desertores, todos conscriptos apenas salidos de la adolescencia, construyen un túnel bajo tierra donde aguantan hasta el final de la guerra, aunque finalmente no sean los disparos, las bombas o los fusilamientos los que terminen con sus vidas sino un escape de gas. El único sobreviviente, tan luego llamado Quiquito, diminutivo del segundo nombre de

6. Notablemente, en *Runa*, que habla de una cultura anterior a la “civilización que escribe”, como se dice en esa suerte de prólogo con el que Fogwill suele arrancar sus novelas, no hay un ítem, entre los 139 que escanden el relato, dedicado al dinero y ni siquiera a la economía, con excepción de uno denominada “Canjes” en el que apenas se menciona el deseo de tener aquello que posee otro y de algún eventual regalo (*Runa*, Buenos Aires, Interzona, 2003).

Rodolfo Enrique Fogwill, le cuenta la historia a un escritor que remite al propio Fogwill, en quien reconocemos al autor de dos títulos mencionados en la novela. Quiquito, entonces, le cuenta su historia a Fogwill, quien toma notas, graba el relato en casetes e interviene con preguntas en las que resuena el tono que usaba también el propio Fogwill cuando hacía los *focus groups* en su consultora de mercado.⁷

¿Cómo se sobrevive en la guerra al frío, el hambre y los ataques en una pichicera? ¿Cómo, cuando se trata de una guerra que solo puede narrarse con una “épica desahuciada”?⁸ Desde ya, cuenta la novela, se sobrevive con una organización jerárquica, casi militar del grupo de unos veinticinco pichis (en el que los Reyes Magos mandan y el resto obedece); desde ya, repartíendose las tareas equitativamente (cuidar el carbón, las provisiones, hacer guardia en la entrada) y actuando con viveza (salir siempre de noche, no hacer mucho ruido). Pero, sobre todo, y esto es menos previsible en la imaginación narrativa sobre la guerra, planificando estrictamente la economía de la pichicera, que consiste en realizar negociaciones, transacciones e incluso hurtos y caza de pequeños animales con el fin de acumular víveres para subsistir: carbón, cigarrillos (¡mejor si son ingleses!), pilas, sal gruesa, carne, abrigo, fuego, querosene, alcohol, y por qué no dulces y pastillas para dormir. Toda una economía, la de la pichicera, que está llena de cuentas, números y equivalencias y busca reemplazar la economía capitalista cuando no hay dinero disponible en circulación o el dinero no vale nada, o mejor aún: que la reproduce sin dinero. Toda una economía de supervivencia que no solo es uno de los temas principales del relato, sino que impulsa gran parte de la acción narrativa de la novela.⁹ Porque si la política es la cara de la guerra, la economía es la ceca, y para ello hay que cavar un túnel subterráneo.

La experiencia sensible, la novela sobre el turismo argentino en los Estados Unidos durante la última dictadura militar (1976-1983), es en cambio una pura ficción del dinero porque sirve para procesar su circulación real y para negociar su relación con la experiencia social que de él se tiene.¹⁰ Los Romano, una familia sefardí formada por el padre que es empresario teatral, la esposa y los dos hijos, y acompañada por una niñera adolescente, se ve forzada a ceder su casa de Punta del Este a un militar y decide pasar sus vacaciones en Las Vegas, la ciudad por antonomasia del juego. Allí los Romano gastan, consumen, juegan... Allí circula el dinero en todas sus variantes: dólares, pesos, fichas del casino, monedas de las maquinillas, y también todo lo que se puede adquirir a cambio de él, desde bienes hasta servicios. En las ficciones del dinero, el dinero es el motor de la trama y la matriz explicativa del relato, y en *La experiencia sensible*, asume la lógica del consumo, atravesada a su vez por la lógica del juego y el anuncio

7. En la muestra *Fogwill, muchacho punk* no solo accedemos a la grabación sonora de las entrevistas, sino que podemos ver algunas de las filmaciones de esos *focus groups* coordinados por Fogwill, por ejemplo, sobre chicles.

8. Martín Kohan señala también la “desestabilización de las identidades” y “la corrosión del credo patriótico”, lo que hace posible que, con *Los pichiciegos*, Fogwill inicie “la vertiente posible de un contrarrelato de la guerra de Malvinas” (*El país de la guerra*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014).

9. Este impulso narrativo se da especialmente en la primera parte, ya que la segunda comienza a narrar lo que sería el final de la guerra, que, recordémoslo, Fogwill imagina y escribe en su novela antes del desenlace en el que la Argentina fue derrotada. *Los pichiciegos*, como consta en diversos testimonios, fue escrita y circuló mecanografiada mientras transcurría el conflicto en 1982, aunque haya sido publicada al año siguiente.

10. Alejandra Laera, *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014. Para una lectura completa de la novela de Fogwill, véase el capítulo 4, “Circulación”.

MEDALLA PARADOJAL

Es la versión 1979 del trabajo iniciado en el siglo V a.C. por los maestros sofistas. Simboliza la trampa del lenguaje. La que la agencia hace al cliente para que compre las trampas que más tarde hará que clientes de los clientes compren sus productos.

Publicidad: sofisma, paradoja.

La medalla sirve como objeto de meditación sobre la relatividad de casi todas las cosas. Usándola según las reglas del juego de cara o cruz resulta de utilidad para la toma de decisiones trascendentes. Puede ser empleada también como propina de emergencia en aeropuertos del exterior, y también como adorno en el llavero, con perforación a cargo del propietario. Se cuenta que en los primeros días de la segunda guerra —o en los segundos días de la primera, no recordamos bien— una medalla como ésta, depositada en el bolsillo superior izquierdo de la chaqueta, salvó la vida del mariscal Hindenburg baleado en un tugurio de las afueras de Berlín, por una mujerzuela que blandía una pistola 6.35 con cachas de nácar. Quienes frecuentan las afueras de Berlín, o gentuza de esa laya, o tienen enemigos que usan "seistreintaicincos" con cachas de nácar, sabrán apreciar esta medalla paradójal.

Este objeto también servirá para acordarse de Ad-Hoc, que lo envía para recordarle que se acordó de usted en el momento preciso de elegir a quienes merecen las mejores cosas para 1979.

Texto explicativo que acompañaba la moneda *souvenir*.

de la del espectáculo. Así, en cadena de equivalencias, hace los cálculos Romano: "Quería contar sus fichas. Tenía setenta y seis amarillas. Siete mil seiscientos dólares: la recaudación de la sala del Rex en una función de estreno".¹¹

Pero, como dijo tempranamente Beatriz Sarlo, nos encontramos también ante una "gigantografía del capitalismo (o del gobierno de los militares)".¹² Porque economía y política, viene a decir Fogwill, están siempre articuladas. En este caso, la primera está en la cara de la moneda y la segunda está en la ceca.

La rueda de la fortuna

Si al revés de *Los pichiciegos*, que se escribe mientras transcurre la guerra de Malvinas, *La experiencia sensible* se empieza a escribir a finales de los setenta, pero recién encuentra su versión final veinte años después para "ponerse a tono con la época", como dice el prólogo de Fogwill,¹³ será porque en los años noventa la Argentina se encuentra en un nuevo presente de especulación financiera y de fiebre consumista, justo antes de la crisis del 2001. Ahora bien, "¿en qué consiste esa alegoría de los setenta que encuentra su desenlace mucho tiempo después, como si el pasado y el presente formaran, de un golpe, una misma constelación?".¹⁴ Por supuesto, es la timba, como se dice popularmente en la Argentina, que asimila la timba del casino (la ruleta, los tragamonedas) con la timba financiera (la Bolsa). Pero la timba del juego, alegoría mayor de la relación entre pasado y presente del relato, encuentra su corolario en la misma novela con una alegoría aún más módica pero que la resignifica y alcanza a la propia literatura: la rueda de la fortuna. Este es el final de *La experiencia sensible*:

Es un juego parecido al arte, que distribuye recompensas imaginarias en función de imaginarias tomas de riesgo, dirimidas por una rueda que ni siquiera obedece al azar. La velocidad con que se suceden lances, éxitos y fracasos, y el volumen del total de las apuestas varían imprevisiblemente, según épocas, décadas o generaciones. Tal vez, según instantes: para el jugador, esto carece de cualquier importancia. No es que ni se le ocurra pensarlo: es que, ya antes, ha decidido no pensar en otra cosa que en la satisfacción de su deseo de jugar a perder, es decir, de ganar jugando. ¿Por qué se juega? (p. 158).

En la imagen alegórica de la rueda de la fortuna, ya no se trata de lo que se tiene, ni de lo que se gana ni de lo que se consume. Se trata del lance, del acto mismo de apostar. Con esta imagen, podríamos decir, la obra y la trayectoria de Fogwill, con sus desafíos a la literatura y al campo cultural, vuelven a anudarse una vez más.

11. Rodolfo Fogwill, *La experiencia sensible*, Buenos Aires, Mondadori, 2001, p. 67.

12. Beatriz Sarlo, "Sueño de la razón argentina" (*Punto de Vista*, diciembre de 2001), *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.

13. Rodolfo Fogwill, *La experiencia sensible*, op. cit., p. 7.

14. Gonzalo Aguilar, "El capitalismo como cálculo de las pasiones humanas en *La experiencia sensible*", en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2009.

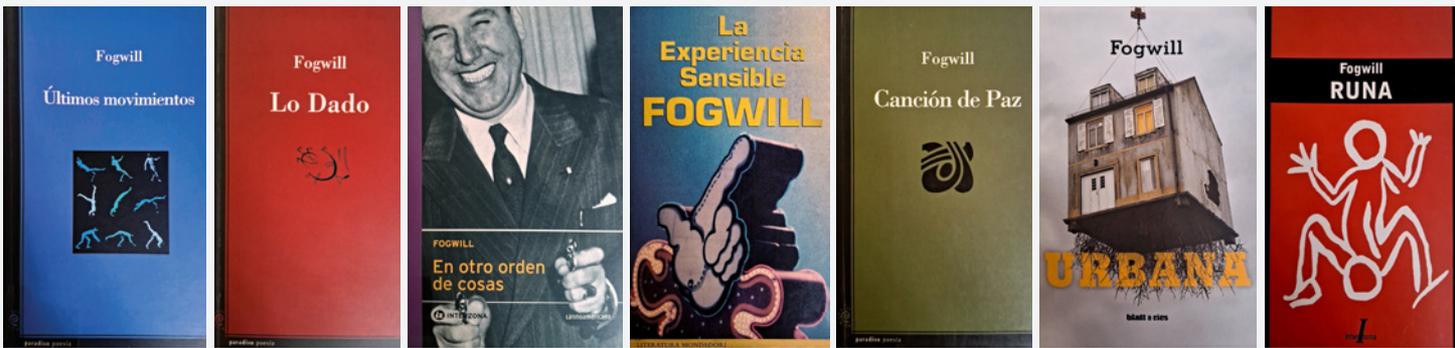
Voscos:

Partes del Todo

1985/1987

65

El mismo mar nos pierde: nos encuentra y nos pierde. Tema de las olas: se arman, desobedecen, las crea el viento -¿su amor?- y se derrumban para volver a armarse con restas de olas anteriores idénticas, y historia de amor: la planicie del mar, el viento que la oprime, y todo se levanta para perderse. Y todo tiende a disolverse contra esa línea de aguas eternas y sol dilapidado llamada mar. Metáfora: mar: redundancia de sinsentido humano. Alegorías: narrar que de algún fondo de mar -marino- vendría la vida. Y series: marina, salina, inmensidad de fuerzas paralizadas. O heráldicas: mar inorgánico, mar vegetal, mar animado, mar que envejece en este cuadro. Y mar inmotivado con sus señales y sus sueños. Y un mar inmóvil. ¿No había un culto de mar, marino..? ¿Con animales que se nutren de su ausencia abisal..? ¿Nutriéndose de explicaciones y aplicaciones humanas, algo se impregna de sabores humanos? Tus manos: ¿Traen sabores de mar, prohibidos porque evocan la prohibición de amar una materia que se descompone? Cuerpos y ondulaciones de los cuerpos marcan la breve descomposición. Y sus formas regulan esta leve recomposición. ¿Amar? Sí: y en ese mar perderse. Llamar perderse a otro extravío: mar amarillo, mar amaricono conado: la mar. Amarga superficie que nos refleja y nos releva plegándose sobre sí, sobre nos. Toda pluralidad... En nuestra singularidad plural construimos el nombre mar y el mar para sumarnos en la menuda sociabilidad de sus playas: arena política y falso mar helando la desnudez de nuestras pieles politizadas. Pielas politizadas... Pechos maternos, ceños paternos, ojos policiales, brazos humanos, manos pesadas: indispensables, gracias. Como estos cuerpos: piecillos pulidos por el canto de las arenas -roce social- cuerpos ceñidos por algún sueño de perfección, sueños marinos, arena temporal, señuelos de una muerte por derivas solares, vaga y a espaldas siempre de un mismo mito: muñón marino, piel depilada, piel lubricada bajo la humillación solar. ¿Y habría un culto del mar, solar? Hagiografías urbanas: pieles de bronce, sonar de bronces por las pasiones chicas y por la gloria. Fraternalidad urbana. ¿Humana, o mera imitación de un mar igualitario y dependiente? El mar semeja, el mar conduce, el mar identifica, el mar es un estado de la materia. Y el mar crece por la acumulación de poemas de mar. Pero jamás conocerás un verdadero mar: lo que difiere de los usos humanos del mar. Ni agua es, su solución salina. Solución final: el mar, sin tiempo, acumuló en sus aguas todo el naufragio del universo. Y el mar, sin tñ, es el naufragio del universo. Y el mar, sin texto, es pura espuma de un instante. Mirá: el mar, ¿no era el reflejo de aquel sol entrevisto cuando las olas reventaban sobre tu cuerpo atónito..? ¿Tras los cristales de la espuma? ¿Bajo su manto azul verdoso que se tornaba espuma, exagua? Mi exigua escritura: ¿Vería esa mirada azul -o verde- esa mirada falsa bajo el disfraz -verdadero- de las espumas? Impresionante, che. Y oral: todo es ficticio en un poema sobre el poema. Y nada, en



ÚLTIMOS MOVIMIENTOS

Los últimos movimientos tectónicos de Fogwill tienden hacia la composición de una ciudad textual. Una urbe que da cuenta de la naturaleza económica de la modernización, las transformaciones del capitalismo, la expansión global y la consolidación de un modelo neoliberal. La trilogía que conforman *La experiencia sensible*, *En otro orden de cosas* y *Urbana* busca aplicar un material maleable para conjugar nuevas mañas con viejos vicios. Fogwill construye autopistas manteniendo esa mirada detallada, casi de vigilancia. Una literatura de los cinco sentidos como mecanismo fisiológico que permite obtener información de lo que nos rodea, así como también de determinados estados del Estado. Lo dado: una ficción literaria realista como la más fructífera convertibilidad narrativa.

HACE POCO UNA VOZ

por Pablo Gianera

La pregunta de quién lee ahora a Fogwill y por qué lo hace quien lo hace tiene una orientación que sobrepasa la respuesta inicial (la estupidez de decir: lo leen los jóvenes, lo leen los escritores, no lo lee nadie) y llega a las condiciones de permanencia de la obra concluida: qué hay ahí que tenga todavía que ser leído. Las imposiciones de estos años —la literatura concebida asfixiantemente como oportuno escalafón militante— no parecen resultarles propicias, a él, nada menos, que se consagró a la causa infecunda de la polémica política. Fogwill sabía que era una pérdida de tiempo; sabía que, aunque se tenga razón, la persuasión es una aventura inútil, porque el error cae por fin solo. Sabía además lo siguiente: “La novela, que es el género omnívoro, es más permeable a lo político, pero la política allí tiende a filtrarse como periodismo, lo que no es bueno para la obra. La política es un tópico trivial”. ¿Por qué trivial? Porque es un tema sin desarrollo ni variaciones. Porque no se piensa a sí mismo como forma. Fogwill pensaba en forma (el tratamiento del tema es un parámetro de la forma), y la música era para él la forma de las formas.

Sus alusiones a la música son innumerables: desde la mención insistente de una transcripción para cuarteto de cuerdas de *El arte de la fuga* de Bach en “Lo cristalino”, hasta Richard Wagner y la soprano Birgit Nilsson como Isolda en “Help a él”, pasando por el alias del uruguayo, el protagonista del relato “Música”. Dijo también Fogwill: “Yo vivo en música. Dedico más horas a la audición que a la lectura de textos literarios, y, por supuesto, que a la escritura. Todos mis textos fueron escritos bajo el influjo de algunas músicas, o de algunos textos que, solamente cantados, revelan el sentido que la lengua tuvo previsto en su articulación. En el caso de ‘Música’, ese cuento fue escrito mientras yo estaba pendiente de la voz de Osiris Rodríguez Castillo interpretando su milonga ‘La Galponera’. Elvio Gandolfo escribió que en el cuento se percibía algo así como la melodía del español hablado en Uruguay. Ese fue para mí el mayor elogio recogido por un cuento o una novela”. En otros dos cuentos (“Japonés” y “Luz mala”) el mencionado es el compositor Francisco Kröpfl. Voy a citar a Fogwill de nuevo (y no será la última vez): “Siempre sentí que Francisco estaba diciendo algo que yo quería decir en la literatura, en la política y hasta en la vida”. Hay que tomar esto muy en serio, no tanto que eso lo dijera Kröpfl, sino que al decirlo Kröpfl era como si lo profiriera oracularmente la música misma. Para Fogwill, que distaba mucho de ser un humanista, la música era la *urbild* de lo humano, el único humanismo posible, si el propio humanismo ilustrado y burgués no se hubiera interpuesto.

La música fue además la causa de que nos hiciéramos amigos.

En una de las charlas que dio en un viaje a Montevideo dos semanas antes de su muerte, Fogwill habló de Friedrich Hölderlin y citó el verso final del poema “Andenken”: “*Was bleibet aber, stiften die Dichter*”. Esa línea podría traducirse así: “Pero lo que perdura lo fundan los poetas”. Fogwill propuso sin embargo una traducción más intencionada: “Cosas que duran pero, las fundan los poetas”. Hay que notar que la coma está, como en alemán, después del



Poemas mecanoescritos en papel calco, 1988-1989.

“pero” (*aber*) y no antes, como sería esperable en español. La traducción literal de Fogwill no falla porque está hecha con el oído. Muy deliberadamente, reinventa un metro: la pausa que viene después de ese “pero” marca la cesura que separa los dos hemistiquios heptasílabos del alejandrino. Esa traducción hecha con la música colorea el verso con otro sentido. Hölderlin venía usando el “pero” para contrastar con la primera parte del poema. Fogwill convierte el “pero” en un elemento puramente sonoro para decir epigramáticamente: las cosas que duran las fundan los poetas.

El poema de Hölderlin tiene un asunto fogwilliano, del Fogwill marinero. Antes de ese último verso, nos hablaba del viento del nordeste y del río Garona, que va a morir en el Atlántico. El navegante es para Hölderlin el modelo del hombre de acción, eso que siempre quiso ser, que fue, Fogwill, y “Andenken” podría tal vez leerse como una versión más de su poema “Versiones sobre el mar”. Si la poesía revela algo, aquello que revela pasa a pertenecer al mundo de las verdades eternas. Era un poco la idea de Martin Heidegger, que Fogwill no pasa por alto, según la cual la poesía es la instauración del ser con la palabra. Lo que existe, existe solo porque se

lo nombra poéticamente. Fogwill creía en eso, en que la poesía era una fundación, una forma de conocimiento y que revelaba lo verdadero. Pero la poesía era verdadera en la medida en que regresaba a su unidad mítica con la música; el divorcio histórico entre ellas habrá sido para Fogwill una peripecia desgraciada. Por eso la poesía —y en ocasiones la prosa— tenía que decirse para él en voz alta.

Así también, concebida en voz alta como el alejandrino, fue la traducción que hicimos de *Conferencia sobre nada*, de John Cage. Si concedemos que la *Conferencia* de Cage es a su modo una pieza de música —no hay motivo para no hacerlo—, cualquier versión que se hiciera de ella tenía que caer forzosamente del lado de la ejecución musical, o lo más cercano que una traducción pueda estar de eso. Fogwill leía en voz alta nuestra versión como si estuviera cantándola.

En unas líneas precisamente de la *Conferencia sobre nada*, anota Cage: “Una mujer de Texas dijo: Vivo en Texas. / No tenemos música en Texas. La causa de que ellos / no tengan música en Texas es que tienen grabaciones / en Texas. Eliminen los discos de Texas / y alguien aprenderá a cantar”. Fogwill, del mismo modo que no tenía casi libros, tampoco tenía discos (solamente un iPod, cuyos archivos son los que se oyeron en su velorio en la Biblioteca Nacional). La música no era para Fogwill una posesión, era una experiencia sensible (permítaseme decirlo así).

Fogwill cantaba, y cantaba sobre todo canciones de un tipo particular, *lieder*, esa variedad de la canción de cámara alemana que intencionadamente le daba título a una de las secciones de *Partes del todo*. Cantaba *lieder* de Schubert, de Hugo Wolf —especialmente de Wolf— y de Robert Schumann. Lo hacía muy bien, con voz educada de barítono. Del ciclo *Dichterliebe* de Schumann, le gustaba especialmente la versión del tenor Fritz Wunderlich con el pianista Hubert Giesen. Hablamos largo y tendido de esa versión, entre otras cosas porque siempre tuve debilidad por la voz de Wunderlich; fue bastante notable que, en la canción “Allnächtlich im Traume seh ich dich”, Fogwill se detuviera en un detalle muy secundario, tan secundario que yo nunca lo había mencionado, y es el modo en que en los versos “Und laut aufweinend stürz ich mich / Zu deinen süßen Füßen” logra en la sibilancia de “süßen Füßen” una dulzura inaudita.

El *lied* era una de las matrices de la poética de Fogwill, un ideal de forma, pero no por la simple imitación de un modelo formal, en el sentido de una forma musical. Los libros de poemas de Fogwill, todos ellos, admiten también ser leídos como una discontinua ópera liederística. Es notable que sus poemas, tan rítmicos, no hayan deparado más obras musicales. El compositor Luis Naón me dio una explicación probable: “Su gusto por la variación y las formas musicales le hacía generar ciclos que son, casi solos, ciclos de canciones”. Cualquier música venida desde afuera podría parecer una duplicación.

En el cuento “Un rey a la escucha” de Italo Calvino se lee lo que sigue: “una voz no es una persona, es algo suspendido en el aire, separado de la solidez de las cosas. También la voz es única e irrepetible, pero tal vez de un modo diferente del de la persona: podrían, voz y persona, no parecerse. O bien parecerse de un modo secreto, que no se ve a primera vista: la voz podría ser el equivalente de todo lo más oculto y más verdadero de la persona”. Si la literatura de Fogwill es verdadera es porque verdadera era su voz. Pero (“pero” otra vez, como en el verso de Hölderlin) había un resto inasimilable en esa voz (en esa literatura), un exceso antiguo. Pienso ahora que ese resto podría ser eso de lo que él mismo habló en el poema “Sentimiento de sí”: “El eco de una voz anterior”.

B6 C12 F2

Rodolfo Enrique Fogwill
gráfica ilm / ejecución r.e.f.
edición DESPIADADO WEST

-7-

la primera lluvia

¿Soy yo
que camino
esta alucinación de la tarde?

Grito
poemas
al sol.

Le digo
primavera
a la calle.

(soy esta cueva que me socavaron
y estos pedazos de sexo
que tengo
para contar)

-8-

pasado presente

Las estaciones pasan
en espiral.
Ahora me detengo en el recuerdo.

Nunca tuve
tantos recuerdos a recordar:

olores consabidos
entre sonrisas;
viejos dolores, viejos ritos
sexuales; costumbres, desagravios
de alcohol y mil imágenes
ante ciertos espejos.

No. Nunca tuve
tanto pasado presente.

Todo ~~es~~
es
un ciclo de recuerdo.

QUIQUECRÓSTICO

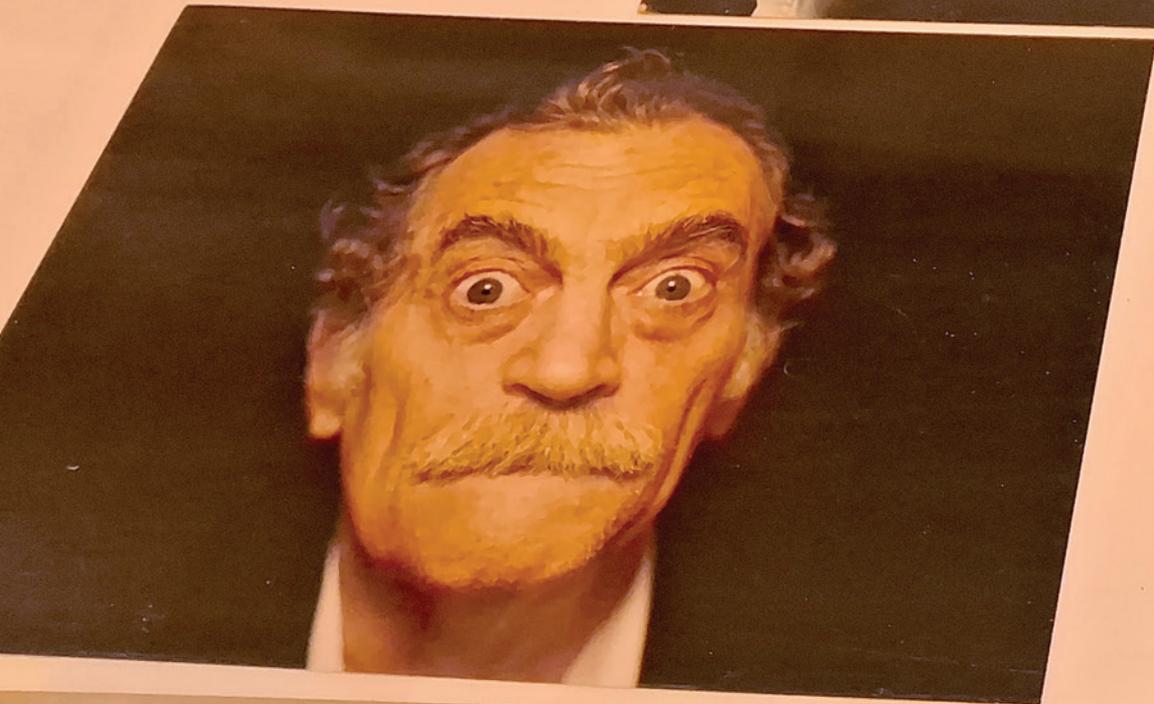
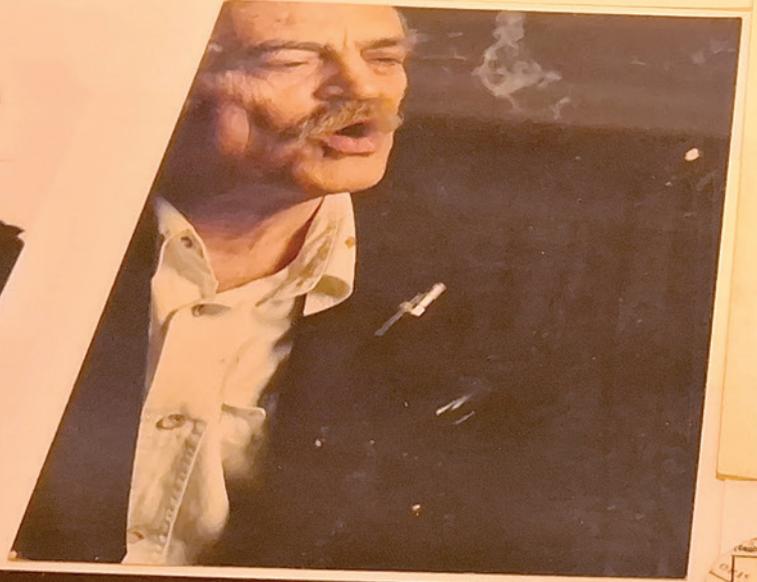
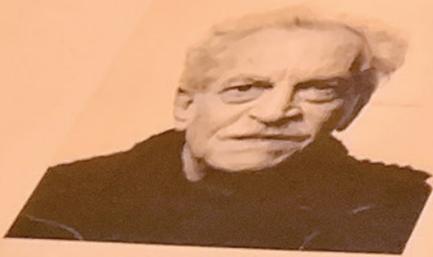
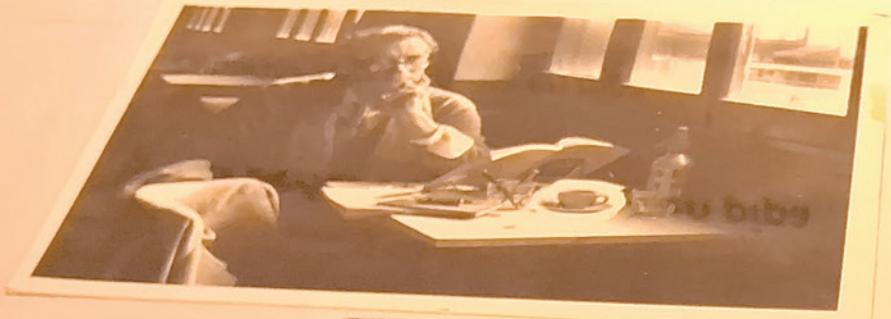
por Fernando Noy

Ríe el falso vacío del que vuelven tus voces
Oigo esos poemas diciéndose a sí mismos
De verdad los exhala un antiguo bramido inconfundible
Otro tiempo futuro anclado en cada página
La ficción es real y viceversa el sueño
Faro de tanta luz que brilla al ser nombrada
Oro verbal alquimizando cantos
En ese laberinto cósmico por sobre todo humano
Nadie habrá de olvidarte incluso quienes jamás te vieron
Rosal sin par con sangre de insólitas espinas invisibles
Indómito, innenarrable, inmenso
Qué sería de tantos si esto al fin no entendieran
Una respuesta hecha solo con exclamaciones
Eso que solo ocurre con poetas legítimos
Fascinando sin fin a quien lea lo dicho
Orden capaz de abordar incluso ritmos nunca oídos
Gracia del poseído ofreciéndose entero y por completo
Whisky embriagando escamas de un sol vuelto palabras
Incandescencia total tan pocas veces sucedida
Lucha de dar placer a cada página
Luz de tu sombra iluminada y para siempre nuestra...

Diciembre de 2024



Fotografía original perteneciente al Fondo Rodolfo Enrique Fogwill.





Fotografías originales pertenecientes al Fondo Rodolfo Enrique Fogwill, 1941-2010.

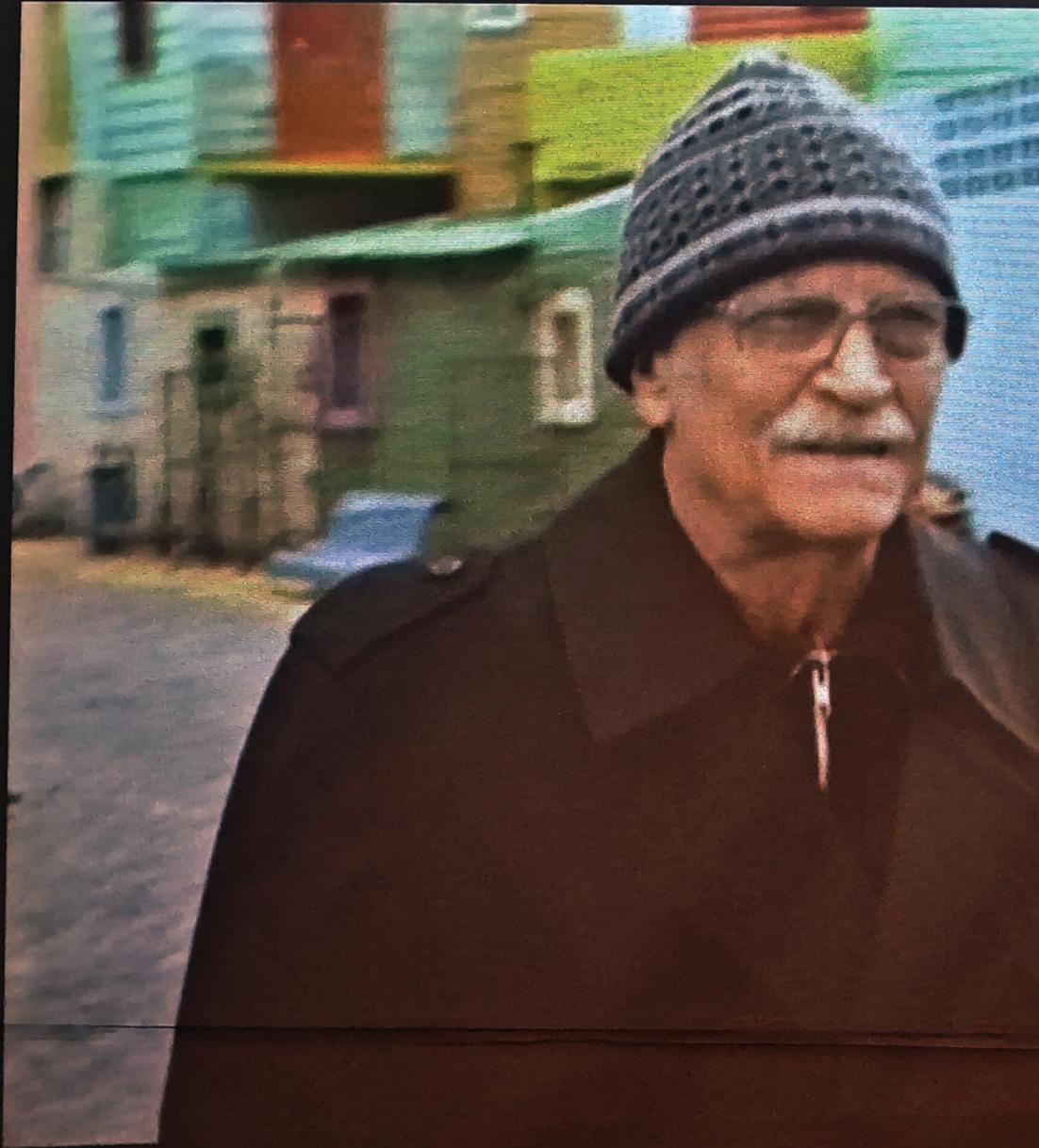
AUTOBIOGRAFÍA*

por Fogwill

Nací a mediados del cuarenta y uno. Dos meses después, en primavera, me bautizaron. Según el álbum, mi fiesta de bautismo convocó a más de cincuenta consanguíneos de la rama paterna y a otros tantos de la rama materna. Papá era el mayor de una serie de ocho hermanos varones y tres mujeres. Mamá, la menor de una serie de nueve hermanas en la que se intercalaban las sombras patriarcales de dos varones. En el diario de la ciudad publicaron mi foto de bautismo. Después la familia se consiguió el cliché y mandaron imprimir en pluma azul una tarjeta de saludos. Me quedan copias de esa impresión donde aparezco, ya sentado, con los ojos muy claros bajo un enorme rulo rubio y chupándome el pulgar derecho. Miro mi foto y se me ocurre que no he hecho otra cosa en la vida: posar, mirar hacia la cámara y chuparme los dedos. No recuerdo mi fiesta de bautismo; en cambio recuerdo la reunión familiar y el griterío de mi primer cumpleaños: pasé la infancia asombrando a mis padres, sus vecinos y a los parientes, con evocaciones precisas de escenas de tiempos en que aún no había empezado a caminar. Recuerdo las luces amarillas y titilantes del alumbrado público con lámparas de filamento que incandesían a partir de las diez de la noche, cuando todo el mundo apagaba la radio y se iba a dormir. Recuerdo la guerra, las historias de la guerra, las emisiones de radio de onda corta, y recuerdo con nitidez la revolución del cuarenta y tres y las primeras movilizaciones peronistas. Recuerdo las voces de los hombres apeloñados en camiones cantando la primera marcha peronista que decía “Yo te daré, te daré, patria hermosa, te daré una cosa, una cosa que empieza con pe: Perón”. Recuerdo todos los temas musicales de la época, los radioteatros, los shows aliadófilos en Harrods y en la confitería Ideal, los efectos especiales de Radio Belgrano y sus cortinas musicales. Entre ellas, esos veinte compases del segundo movimiento del concierto número dos de Rachmaninoff que siempre aparecía a las ocho de la noche y me iniciaron en el amor a la música. Una abuela me cantaba canciones italianas y canciones de murgas y de grupos políticos que la habían entusiasmado en su infancia, hacia 1886. Otra me cantaba canciones inglesas y me contaba historias de campo inglesas, pero ambientadas en el sur argentino, con indios mansos aquerenciados en las estancias y ñandúes domesticados que se comían los botones de la ropa y los broches de baquelita que usaban para colgarla en la cuerda de orear. Con papá recorrimos el centro y acompañamos las manifestaciones que celebraban la liberación de París; muy tarde —supongo que fue después de medianoche— desayunamos café con leche y churros en la Victoria de avenida de Mayo, colmada de gallegos republicanos que cantaban “La Marsellesa” por fonética. Por fonética, en esos años me aprendí todos los temas de Al Jolson y Bing Crosby. Justo cuando mis abuelas estaban perdiendo el temor a los anarquistas, a quienes, hasta entrados los años cincuenta se seguía atribuyendo el hábito de poner bombas en las panaderías, mis padres empezaron a temer a la Alianza, que mataba a tiros. Mi padre me inculcó la iconoclasia: hacia 1946, recorriendo el centro y las estaciones de

subterráneo, él prendía cigarrillos y me los iba pasando para que yo, fingiendo inocencia, le quemara los ojos y las narices en los afiches que habían pegado con fotos de Perón, Evita y del coronel Mercante. Tuve mi primera bicicleta a los cuatro años, en 1945. Mis primeros patines en 1946. Mi primer revólver —un Smith & Wesson 32 de los llamados “lechuceros”— en 1951. Ese fue el regalo de una tía y yo practicaba tiro en el pasillo del fondo de mi casa y no alcanzo a explicarme cómo no me maté. Tuve mi primera moto en 1953: era una Lambretta italiana sin suspensión y con ella practicaba lo que ahora se llamaría *cross* y no alcanzo a explicarme cómo tampoco con ella me maté. Tuve mi primer registro de conductor en 1955: era falso, pero pertenecía a una partida verdadera, que distribuyó el intendente para los chicos de las familias que habían conspirado contra la dictadura. Tuve mi primer barco en 1956, mi primera novia en 1957, mi primer diploma —de licenciado en Sociología— en 1964, mi primer hijo en 1968 y mi primer libro —de versos, pésimo— en 1978. Estudié medicina, letras, filosofía, matemáticas, canto, música, francés, inglés, alemán, rudimentos de griego y latín, y olvidé casi todo. Enseñé metodología, estadística, teorías de la comunicación, teorías de la ideología y sociología: no aprendí casi nada. Fui publicitario, investigador de mercados, redactor, empresario, especulador de bolsa, terrorista y estafador —según advierte en mi prontuario la Policía Federal—, columnista especializado en muchísimos medios, profesor universitario y consultor de empresas. Con frecuencia imagino que soy una mujer, pero estas fantasías pronto se diluyen o desembocan en una vulgar escena de lesbianismo sádico y desazón. Estoy inhabilitado para el matrimonio: no sé de alguien que haya perdido tantas cosas, casas, muebles, ropa, discos y libros como yo. Hace veinte años que me he resignado a vivir sin biblioteca, lo que me libró de cualquier compromiso con simulacros críticos y académicos. Escribir me parece más fácil que evitar la sensación de sinsentido de hacerlo. Navegué mucho, planté unos pocos árboles y crié tres hijos. Pensar al sol, navegar y encargar y atender hijos son las actividades que mejor me sientan: confío seguir repitiéndolas. Creo que existe la menopausia masculina bajo la forma de un apego a la siesta y a los objetos que evocan la juventud del padre: la evidencia de que mis padres hayan muerto me resulta cada día menos tolerable. Pasé mis primeros veinte años nadando, remando y navegando bajo el sol del Río de la Plata: eso arruinó mi piel cuyo envejecimiento prematuro fue una herramienta de seducción hace veinte años y es ahora un testimonio del estado del alma que me espera. Durante diecisiete años fui objeto del psicoanálisis y eso me acostumbró a ser mal entendido. Durante más de quince años fui fumador de pipa y eso fue deformando mis maxilares hasta arrasar mi dentadura. Por más de quince años fui cocainómano y eso alteró mis relaciones sociales y me hizo perder muchísimo tiempo. De mi obra publicada rescataría los poemas *Partes del todo*, seis de los veinte relatos que figuran en *Restos diurnos*, *Pájaros de la cabeza* y *Muchacha punk* y la novela *Los pichiciegos*. En mi obra inédita hay tres cuentos, dos novelas y dos poemas, que, si están a la altura de esa antología personal, serán oportunamente publicados.

*Texto publicado originalmente en Graciela Speranza, *Primera persona*, Buenos Aires, Norma, 1995.



Fotograma perteneciente a la película *Fogwill. El último viaje*, dirigida por Gustavo Mota Leyva. Fondo Rodolfo Enrique Fogwill.



Small, illegible text block, likely a caption or label.

Presidente

Javier Milei

Ministra de Capital Humano

Sandra Pettovello

Directora de la Biblioteca Nacional

Susana Soto

Subdirectora de la Biblioteca Nacional

Elsa Rapetti

Director Nacional de Coordinación Bibliotecológica

Pablo García

Director General de Coordinación Administrativa

Roberto Arno

Director Nacional de Coordinación Cultural

Guillermo David

Investigación, curaduría, realización de la muestra y coordinación editorial del catálogo:

Esteban Bitesnik, Inés Girola, Pablo Licheri, Constanza Penacini, Inés Ulanovsky, Nicolás Rubio y Verónica Rossi. **Diseño:** Alejandro Truant y Silvana Truant. **Producción:** Martín Blanco, Karina Lorenzo y Fernanda González. **Edición y corrección de textos:** Departamento de Publicaciones.

Textos: Esteban Bitesnik, Nicolás del Zotto, Ricardo Strafacce, Carlos Gamarro, Verónica Rossi, Oscar Steimberg, Damián Ríos, Diego Erlan, Alejandra Laera, Fernando Noy, Pablo Gianera y Fogwill.

Áreas de la Biblioteca Nacional que intervinieron en la muestra y el catálogo:

Dirección de Producción de Bienes y Servicios Culturales, Departamento de Publicaciones, Departamento de Libros, Sala del Tesoro, Departamento de Diseño Gráfico, Departamento de Infraestructura y Servicios, Departamento de Archivos y Colecciones, Departamento de Prensa y Comunicación.

Agradecimientos: Vera Fogwill, Andrés Fogwill, José Fogwill, Francisco Fogwill y Pilar Fogwill, Diego Sanstede, Teresa Saporiti, Bruno Levy, Vera de la Fuente, Andrés Dlugovitzky, Violeta Cádiz, Fernanda Olivera, Daniel Flores, María Celina Aguilera y Sebastián Penacini.



Museo del libro y de la lengua Horacio González
Av. Las Heras 2555 | Ciudad Autónoma de Buenos Aires
consultas@bn.gob.ar | 4808-6000 | www.bn.gob.ar

