

## Lecturas

# Fogwill en el país de los soviets: una sátira sin moral

## Fogwill in the land of the Soviets: a satire without morals

*Marcelo Bonini*

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades

Universidad Nacional de Rosario

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4383-9917>

[marcelobonini87@gmail.com](mailto:marcelobonini87@gmail.com)

Recibido: 05/05/2025

Aceptado: 30/07/2025

**Resumen:** Este escrito postula que *Un guion para Artkino* de Fogwill, además de una línea paródica analizada por otros trabajos –Rodrigo Montenegro (2020), Ricardo Strafacce (2023)–, contiene otra, satírica, que deja entrever la risa furiosa que impulsa varias zonas de esta narrativa y aquí constituye su rasgo diferencial. La *nouvelle* imagina una Argentina contrafáctica y stalinista entre la utopía, la distopía y la ucronía. Cuando un cambio de fortuna le ocurre a su protagonista, “el despreciable señor Fogwill”, este entrará en conflicto con la caricatura del stalinismo construida por la novela, cuyo dibujo se aleja de una crítica liberal sobre los totalitarismos y le permite a Fogwill ir más allá de ella para reflexionar acerca de la estética y el quehacer literario bajo diferentes modelos de organización social.

**Palabras clave:** Fogwill, sátira, furor, ucronía, stalinismo.

**Abstract:** This essay postulates that Fogwill's *Un guion para Artkino*, in addition to a parodic line analyzed by other works -Rodrigo Montenegro (2020), Ricardo Srafacce (2023) - contains another, satirical, one that reveals the furious laughter that drives various areas of this narrative and here constitutes its distinguishing feature. The novel imagines a counterfactual, Stalinist Argentina between utopia, dystopia, and uchronia. When a change of fortune occurs to its protagonist, "the despicable Mr. Fogwill", he will come into conflict with the caricature of Stalinism constructed by the novel, whose depiction moves away from a liberal critique of totalitarianism and allows Fogwill to go beyond it to reflect on aesthetics and literary work under different models of social organization.

**Keywords:** Fogwill, satire, furor, uchrony, stalanisim.

## Utopía, distopía, uchronía: una breve genealogía

*Un guion para Artkino* es la última narración que Fogwill publicó en vida, a pesar de que le había puesto punto final hacía décadas (el manuscrito fue encontrado por Luis Chitarroni en sus efectos personales). La contratapa de la primera edición (Mansalva, 2008) nos anuncia que se trata de "una parodia de ciencia ficción política, un 1984 cómico". Ahora bien, al llegar al final nos encontramos con que esa afirmación encierra algunos problemas que, a la vez, conforman puertas de entrada para explorar la *nouvelle* a partir de las nociones de parodia, ciencia ficción, política, comicidad y sátira. Esta última interesa particularmente a estas páginas. Tal como indica Ximena Ávila (en Ana Beatriz Flores, 2014), es cierto que, para la perspectiva de Mijaíl Bajtín, la parodia anida dentro de todos los géneros serio-cómicos (123). Ahora bien, el objeto de la sátira la distingue de la parodia, ya que la primera se orienta hacia los vicios e incongruencias de un mundo social exterior y la segunda, hacia obras y géneros que la preceden. Como veremos, lo que prima en *Un guion para Artkino*

es su carácter satírico, es decir, el señalamiento de faltas e incongruencias desde una postura indignada, aunque sin la intención moral de corregirlas, una de las claves del género, según Linda Hutcheon (2000). Pragmáticamente, la *nouvelle* se vale de la sátira para polemizar y para construir su sentido desde una actitud que conserva la indignación y la “cólera ridiculizante” (Hutcheon) que la separan de la parodia.

Respecto de la ciencia ficción y los subgéneros desde los que se puede ingresar a esta narración, en primer lugar se constata que no está, como sugiere la contratapa, tan cerca, por su tono y el mundo que inventa, de la novela de George Orwell como sí de *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley y de la premisa de *El hombre en el castillo* (1962), ya que, como Phillip K. Dick, Fogwill elige la ucronía: en *Un guion para Artkino*, la URSS ha ganado la Guerra Fría y Argentina, como casi todo Occidente, es un país socialista al que la novela dibuja como una estereotipada caricatura. En la ficción de Fogwill el modelo de organización social soviético, el del socialismo en un solo país, se ha trasladado a prácticamente todo el mundo en una suerte de híbrido entre la línea stalinista y la de Trotski, que discutía con su rival al argumentar que el socialismo en un solo país contradecía las ideas de Marx. Ahí está, en parte, “la ciencia ficción política”: las novedades son políticas, no científicas, debido a que carece de un imaginario centrado en la tecnología y el progreso o catástrofe que ella supone. La narración se ubica en la estela de las mencionadas y dos de ellas, en razón de su mundo y organización social, en la de otra novela clásica del siglo XX: *Nosotros* de Yevgueni Zamiatin, antecesora reconocida por Huxley y Orwell<sup>1</sup>. El mundo de

---

1. Como conjetura, es posible aventurar que la novela de Zamiatin haya sido un modelo oculto

*Un guion para Artkino*, dominado prácticamente en su totalidad por la URSS, y en particular su Argentina soviética construyen, por lo tanto, una ucronía explícita, una distopía velada y una utopía ambigua e irónica, como la de Huxley.

Lo anterior exige un repaso por los imaginarios y puntos de partida de estas ficciones. Orwell, en una reseña de 1946 sobre *Nosotros*, aclara que como la novela de Zamiatin fue escrita en 1920, cuatro años antes de la muerte de Lenin, su autor no puede haber tenido a Stalin en mente sino, más bien, a los primeros años de la Revolución Rusa, aunque en realidad “es posible que Zamiatin no pretendiera que el régimen soviético fuera el blanco principal de su sátira” sino que este estuviese constituido por “los objetivos implícitos de la civilización industrial” (en línea). Por otro lado, el crítico ruso Gleb Struve (1946), en su respuesta unos días posteriores al escrito de Orwell, agrega el siguiente matiz:

No cabe duda de que Zamiatin, en su sátira utópica, tenía en mente la Unión Soviética, que, incluso en 1922, era una dictadura de partido único, y fue precisamente porque se entendía que estaba dirigida al Estado soviético que se denegó la publicación del libro. [...] Es posible, por supuesto, que algunos rasgos del Estado del futuro de Zamiatin fueran sugeridos por el incipiente orden fascista de Mussolini. Las condiciones de vida en el “Estado Único” de Zamiatin pueden diferir en detalles importantes de las que prevalecían en la URSS en la época en que se escribió el libro, pero los aspectos en los que Zamiatin se detuvo fueron los que, a su juicio, eran la consecuencia lógica e inevitable del totalitarismo moderno (S/P).

---

para Fogwill en el sentido en que Mijaíl Bajtín (2005) argumenta cómo opera la memoria objetiva de un género cuando un escritor trabaja sobre sus reglas y no la memoria subjetiva de este ni la elección de un punto de partida inmediato y consciente al escribir (177). Previo a la escritura de *Un guion para Artkino* se editaron las dos primeras traducciones al castellano de *Nosotros*, una española de 1970 y otra argentina de 1975, además de que ya circulaban traducciones al inglés. Hay coincidencias temáticas y otras a nivel formal y de tono entre la novela de Zamiatin y la de Fogwill, como la elección de la sátira, de la primera persona y del formato del diario íntimo, lo que por otra parte distingue a *Nosotros* de sus sucesoras.

Struve no niega que Zamiatin tuviese una suerte de tipo ideal en mente, lo que Orwell llama “la civilización industrial”, pero sí, a diferencia de este último, se arriesga a afirmar que *Nosotros* además de una mirada sobre el fascismo también tiene una sobre la URSS. El Estado mundial imaginado por Huxley no tiene visos de stalinismo sino que está construido desde la ideología capitalista del fordismo, en donde la población acepta gozosamente su dominación y los placeres que se le proveen, a diferencia del violento control del austero y nada seductor gobierno de la Oceanía de 1984 y el Estados Unidos gobernado por el imperio japonés y la Alemania nazi de *El hombre en el castillo*. El socialista y antistalinista Orwell sí alude directamente a la URSS de Stalin, ya que, en sus propias palabras: “[1984] Se basó principalmente en el comunismo, porque era la forma dominante de totalitarismo, pero yo estaba tratando principalmente de imaginar cómo sería el comunismo si estuviera firmemente arraigado en los países de habla inglesa y ya no fuera una mera extensión del Ministerio de Asuntos Exteriores ruso” (Sidney Sheldon, 2006: 213)<sup>2</sup>.

Dado este panorama, hay que señalar la *doxa* que etiqueta a este tipo de ficciones como “críticas” desde lo que un punto de vista liberal y humanista considera totalitarismos, es decir, la URSS de Stalin y la Alemania de Hitler, emparejando las diferencias de cada período y país. Leonardo Eiff (2023) llama a estas intuiciones “verdades orwellianas” (100)<sup>3</sup>. La ausencia de moral

---

2. Traducción propia.

3. En *Deseo postcapitalista*, Mark Fisher (2024) analiza el conocido anuncio de Apple en el Super Bowl de 1984 dirigido por Ridley Scott, que a todas luces sintetiza lo que Eiff llama verdad orwelliana:

[...] la publicidad no hace más que condensar el imaginario de la Guerra Fría [...] asociado con la Unión Soviética en particular; un imaginario negativo que tiene que ver con la monotonía, con la sumisión burocrática de los individuos. Si miramos el film, estos súbditos grises se mueven de un lado a otro obedeciendo las órdenes que una cabeza parlante les impone desde arriba, en clara referencia a 1984 de Orwell (2024: 51).

y moralina de *Un guion para Artkino* no presenta este tipo de verdades, ya que la narración no estrecha sus sentidos ni responde al imperativo que pide oponer democracia a totalitarismo, los factores que para Eiff deben abolirse para emancipar la memoria de la Revolución (100). La *nouvelle* lo evita por el tono satírico adoptado, que afecta tanto al mundo social por el que se mueve el protagonista como a él mismo y al Fogwill autor. En los efectos que construye “No hay diáfana distinción entre víctimas y victimarios, ni verdades como sentencias. No limpian nuestra conciencia ni confirman nuestras convicciones” (101), tal como Eiff describe a los textos que, según él, conservan el *locus* de la Revolución. Como subraya María Moreno hay en Fogwill, ex trotskista, un “duelo patológico por la revolución” y como “un trotskista es para siempre” (Zunini, 2014: 124) esta *nouvelle* lo tramita al convertir la melancolía del duelo en una carcajada oscura, en un humor furioso, ese que permea gran parte de su obra, intervenciones y personaje público.

## Argentina y la URSS, 1980: dólares y dirigentes

En el párrafo final de “Retrato”, nota autobiográfica de 1998, Fogwill decía sobre sí mismo: “creo en la verdad, adhiero a la noción de sentido, cuido la consistencia de los actos y persigo el ideal de autenticación de mí. Esto que afirmo no tiene nada que ver con mi literatura” (2010: 31). Es que algunas líneas arriba afirmaba que “No he escrito nada que merezca atención sin haber estado sintiendo en el curso de su copia el dictado de alguna emoción del orden de la hostilidad, el rencor, la rabia, el odio, la envidia y la indignación: formas confusas del conflicto social anuncian algo muy vago” (2010: 31). Su literatura, entonces,

no privilegia la verdad y se deja llevar por esas emociones intensas, por ese furor que Fogwill practicó hasta el cansancio y la obstinación.

El prólogo de esta *nouvelle* inicia con un sarcasmo que indica el tono de su furor y las emociones suscitadas por un conflicto social. “*Un guion para Artkino* fue compuesta en 1977, o 1978, cuando ya nadie imaginaba la posibilidad de una Argentina Socialista. Las cosas pudieron haber sido distintas, pero fueron así” (Fogwill, 2008: 9). Como compensación, el protagonista de la *nouvelle*, “el despreciable señor Fogwill” (10), como se lo adjetiva en el prólogo, sí ha vivido una revolución donde las cosas han sido distintas: trabaja como escritor, es miembro orgánico del Partido y colabora con convencimiento auténtico en la construcción de la sociedad posterior al acontecimiento revolucionario. Munido del archivo personal de Fogwill y una lectura minuciosa, Ricardo Strafacce (2023: 62-66) coteja y contradice tanto las fechas de composición como las de corrección de la *nouvelle*. Luego de argumentar a título de hipótesis por qué *Un guion para Artkino* debe haber sido escrita hacia 1980 y no en 1977, Strafacce sostiene que “el tono festivo de *Artkino* se hace difícil de compatibilizar con lo que ocurría – torturas, matanzas y secuestros– en el país en 1977. Parece del todo apropiado, en cambio, para remedar los pasos de comedia (de comedia dramática) que por esos días de 1980 ensayaban los dirigentes del Partido Comunista Argentino” (2023: 65-66). Se impone, entonces, una pregunta: ¿cuáles y cómo eran los días de esa Argentina y esa comedia que ya nadie podía imaginar socialista?

Los años previos a la escritura de la *nouvelle* fueron los de la ratificación de un convenio de 1974 entre Argentina y la URSS. Impulsado por José Ber Gelbard, ministro de economía del tercer gobierno de Perón, implicó varios acuerdos comerciales y políticos entre ambos países. En 1977, mientras Argentina comerciaba con la URSS, la dirigencia soviética, afirma la historiadora Sofía Lamberto respaldándose en documentos internacionales, “votó tres veces en contra de incluir a la Argentina en la agenda de la Comisión de Derechos Humanos de la ONU como país a ser investigado” (2006: en línea). Luego de la invasión de la URSS a Afganistán en 1979, el presidente de EE.UU., James Carter, decretó un embargo cerealero a la URSS. Argentina no respetó ese embargo y siguió comerciando granos con el país soviético, que lo proveía de dólares, intercambio duramente criticado por el PCA. En el prólogo, Fogwill indica otro año clave además de los cuatro mencionados. Lo encontramos en el párrafo final y su sarcástica mención a “el Partido Comunista, esa suerte de Instituto Desmovilizador de Voluntades Bolcheviques que tanto gravitó en la política y en las finanzas de la Argentina hasta 1973” (2008: 10). Ese año marca el inicio de la polémica en torno a la actitud de la dirigencia del PCA respecto a cómo obrar políticamente luego del fallecimiento de Perón. La polémica puede rastrearse en trabajos como los de Natalia Casola (2013) e Igancio Moretti (2016). Según afirma la primera investigadora

[...] a fines de 1973, el PC argentino optaba por denunciar a la “ultraizquierda” y desechaba la posibilidad de resolver la crisis política mediante un proceso revolucionario. Así, renacía la ya propuesta en otras coyunturas “convergencia cívico militar”, un programa de “unidad nacional” para evitar el desplome del gobierno peronista. Y cuando fue evidente que esto no era posible, fue reemplazada por la consigna de “gobierno cívico militar”, lo que, en la práctica, implicaba proponer el

reemplazo del gobierno por uno nuevo que, no cabía dudas, debía incluir a los militares “profesionalistas”, los mismos que desde agosto de 1975 respondían al mando del General Videla (2013: 136).

Parte de este panorama implica que nadie pudiese imaginar una Argentina socialista, principalmente el PCA, parece deslizar Fogwill con sorna. El punto de vista sobre el contexto de la *nouvelle*, por lo tanto, está constituido por un pliegue con una faz exterior, la del rol de la URSS de esos años para que la Argentina “hoy”, es decir, 1980, haya sido “así”, y una interior, la del rol de la dirigencia del PCA. Ahora bien, la narración carece de una retórica denunciante directa, de verdades orwellianas y de mensajes condenatorios sobre barbarie stalinista alguna. Como en *Un mundo feliz*, el sistema aparenta funcionar bien, más allá del afán de progreso y perfectibilidad que circula en boca de los personajes. La escritura de Fogwill filtra lo político a través del ámbito literario, principalmente en su aspecto mercantil, uno de los más privilegiados por la *nouvelle* y gran parte de su obra; también lo hace por ciertos objetos de deseo, entre los cuales se destaca el dinero. Si la narración quiere ser un panfleto anticomunista (no puede interpretársela en esa dirección), tampoco su tono festivo, correlato de la comedia de la dirigencia del PCA, comedia dramática o comedia en su acepción de farsa, festeja en modo alguno a esos dirigentes ni tampoco a su protagonista.

## Una Argentina contrafáctica: parodia y polémica

Fogwill, como Zamiatin, Orwell, Huxley y Dick, también se vale de remisiones, alusiones e invención de nombres e instituciones pero con la diferencia de que *Un guion para Artkino* explicita su carácter soviético. Entre otras referencias

concretas de trazo más bien grueso, en esta Argentina se lee el *Pravda*, la familia del protagonista posee una *dacha*, esto es, una casa de campo o fin de semana, y en la biblioteca de un reconocido escritor descansan ejemplares de *El capital* y de *Materialismo y empiriocriticismo*. La caricatura que mencioné también posee un aspecto verbal, que acentúa la retórica política más panfletaria. “A principios de los 70, todos utilizaban la misma retórica”, sentencia Fogwill en una entrevista, haciendo alusión a “viejos manuales de marxismo-leninismo” (Gilbert, 2009: en línea), de los que se burla en exhortaciones de esta clase: “¡Qué ejemplo para todos nosotros, escritores de la patria Libre, Soberana, Justa, Liberada, Soviética, Armónica y Socialista!”, exclamada por el narrador y protagonista apenas iniciada la *nouvelle*. El ejemplo que pondera es el de un Jorge Luis Borges anticapitalista, el reconocido escritor mencionado, que aquí es asiduo lector de Pushkin, Gógol, Tolstoi, Dostoievski, Marx y Lenin. El narrador refiere que se han exhumado su novela breve *Mañanitas metalúrgicas* y la novela *Horas proletarias*, “que narra las alternativas de la represión al movimiento obrero en la Semana Trágica de 1917 y destaca el importante papel que junto al líder de los tipógrafos Francisco Real desempeñó el gran Vittorio Codovilla y en la conducción de esas gloriosas jornadas” (Fogwill, 2008: 11). Tal como argumenta Rodrigo Montenegro (2020), este Borges eslavófilo es el pretexto para “hacer coincidir y atacar [...] dos políticas literarias [...] la tradición de la cultura de izquierda” y “la formulación de una idea de literatura nacional en torno a las ficciones borgeanas” (9). La segunda polémica se resuelve apenas iniciada, ya que Borges solo volverá como imagen inmóvil, no como letra viva. Las siguientes menciones solo serán a propósito de retratos y murales, no de su obra. La primera polémica se mantiene a lo largo

de la narración: la estereotipia y la inversión de lo más cristalizado del discurso stalinista son lo que convertirían a esta *nouvelle*, siguiendo su contratapa y con los matices propuestos, en un objeto cómico, paródico y satírico, aunque con una elección formal diferente de las narraciones mencionadas. *Un guion para Artkino* se organiza en torno a las peripecias de su personaje y su conciencia narradas en un diario íntimo, no en una novela en tercera persona, lo cual afecta e implica al protagonista-narrador y a su autor.

En *La risa*, Henri Bergson (2021) analiza procedimientos cómicos como los recién mencionados de la inversión, contraste y exageración. Dichos procedimientos también están presentes en la ciencia ficción en cualquiera de las tres variantes vistas.

De todos modos, la diferencia entre los efectos de cada procedimiento radica en que lo cómico necesita cierta insensibilidad y una falsa escuadra para presentar un hecho o personaje y el marco que lo rodea, condiciones que la ciencia ficción no requiere para construir su verosímil ni sus efectos de lectura. Fogwill, narrador y personaje, se vale de esos tres procedimientos al develar a un Borges secretamente comunista o cuando da rienda suelta a la lengua política stalinista más panfletaria para llevarla al ridículo y a su opuesto mediante la exageración. A lo cómico también se le pueden brindar otros matices más allá de lo procedimental, como la *captatio benevolentiae* y la construcción de un código cómplice entre autor, obra y lector que incluye a quienes lo comparten y excluye a quienes no. La risa, siguiendo a Bergson, funda lazos tanto reales como imaginarios.

Eiff afirma que “El tema de la comedia es el de la individualidad moral, no el de la comunidad política” (2023: 145). Esta última, según su perspectiva,

solo puede ser alojada por la tragedia. La comedia que Eiff tiene como horizonte la ha extraído de esta afirmación del joven Marx en la *Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*: “la última fase de una forma histórica mundial es su comedia” (2023: 145). Al momento de escritura de esta *nouvelle* solo falta algo más de una década para la disolución de la URSS. Esta caricatura satírica para el Fogwill treintañero de fines de los 70, que entre otras filiaciones había sido militante trotskista una década atrás, debe haberle parecido más una transcripción que realmente una exageración. Lo que *Un guion para Artkino* tiene de satírico respecto de su objeto no es su denuncia sino que hace que el objeto se denuncie a sí mismo. Quizás, entonces, haya cierta redundancia en la *nouvelle* desde el punto de vista no stalinista, pero tal como proponía María Moreno hay que considerar el duelo que aquí está en juego. Lejos de lo que Enzo Traverso (2018) conceptualizó como melancolía de izquierda, aunque sin negarla, Fogwill se ocupa aquí de lo que no fue ni ya podrá ser<sup>4</sup>. Para Montenegro, la Argentina soviética de Fogwill “constituye, quizás, el punto nodal —y por qué no, culminante— de una política

---

4. Me refiero a que Fogwill no niega lo que Traverso propone como herramienta crítica de revisión del pasado porque esta *nouvelle* transita por ella en el sentido de que revisa y reflexiona sobre la derrota y el duelo por la revolución que ya no iba a ocurrir (incluso lo hace aquí, cuando todavía no ha caído el muro de Berlín). Ahora bien, con que Fogwill se mantiene lejos señalo que su posición, que no niega la melancolía en el sentido expuesto, toma distancia de la izquierda ya sea a nivel de sus organizaciones como de su mirada sobre la historia, tal como analiza Montenegro (2016). Traverso caracteriza a la melancolía no de modo negativo como si restara potencia sino todo lo contrario, esto es, como un modo de tramitar el duelo y la derrota para reelaborar lo ocurrido y disputar nuevamente la hegemonía política. Como contrapunto, Fogwill no parece interesado en reinstalar dicha hegemonía en esta *nouvelle* ni en gran parte de su obra. Su modo de tramitar el duelo adquiere el impulso del furor y las estrategias de lo que Germán García denominó “el reduccionismo del Viejo Vizcacha” (2010, 307). De este modo, Fogwill, frente a los sentidos cristalizados, vengan de cualquier lugar del espectro de la ideología, opera como una suerte de parresista (Foucault, 2011), aquel que, de manera violenta y abrupta, expone una verdad a la que no se la rechaza, pero tampoco se la acepta.

literaria abierta a la disección crítica de los imaginarios políticos” (2020: 5). Para el investigador, esta “narración delirante, resultado del ejercicio de una irreverente imaginación crítica” retoma y “revisa en clave paródica la historia reciente para retomar desde un cristal deformante las luchas políticas e ideológicas desarrolladas en Argentina durante las décadas del 1960 y 1970” (2020: 6), cuya “saturación del imaginario soviético [...] reconstruye una realidad verosímil aunque quimérica” que “a través de la parodia implica algo más que una burla descarnada: se orienta a provocar la reinstalación de una materialidad discursiva vinculada a la teoría, junto a las formaciones culturales elaboradas en esa misma estructuración histórica como horizonte de posibilidad” (2020: 8). Según Montenegro, entonces, el delirio de esta ficción volvería a instalar una discusión mediante la saturación de un imaginario y el código de la parodia, lo que lleva a preguntarse si se trata de que postule una posibilidad delirante, de que aborde cierto delirio propio de la organización social expuesta o ambas, quizás lo más afín a las posiciones estéticas y políticas de Fogwill. Entiendo que esta reinstalación referida tendría lugar no en 1980, año de escritura de la narración, según Strafacce, sino a partir de 2008, año de la primera edición, cuando el gesto crítico de Fogwill, dice Montenegro, “irrumpe para restablecer, paradójicamente, los restos de ese lenguaje y exhibirlo paródicamente en una vital profanación” (2020: 12). Por su lado, además de su estricto cotejo de fechas que lo habilitan a corregirle al propio Fogwill el año de origen de la *nouvelle*, Strafacce es más severo con ella. En general, le atribuye cierto maniqueísmo, derivado de lo que el propio Fogwill le comenta a Enrique Pezzoni en una carta donde Strafacce conjetura el año de escritura de *Un guion para Artkino*. En la carta, Fogwill llama a su relato “Un *Huasipungo* de ciencia

ficción, con blancos”. La mención de la novela indigenista de 1934 escrita por Jorge Icaza y la caracterización que de ella hace César Aira en su *Diccionario de autores latinoamericanos* le permiten a Strafacce pensarla como modelo de la de Fogwill. Por otro lado, en el mismo lugar Fogwill le escribe a Pezzoni que su ficción es “la primera novela antiimperialista soviética”, en clara referencia a la política de la propia URSS durante la Guerra Fría. A partir de esta caracterización, Strafacce emprende contra lo paródico en la novela, que considera desgastado y poco efectivo. Su argumento, en primer lugar, consiste en que si en 1980 el asunto de la novela tenía algún interés con el paso del tiempo es inevitable que lo haya perdido. En segundo término, afirma que

[...] el stalinismo argentino *ya era* su propia caricatura cuando se escribió *Artkino*. Ya en 1980 resultaba imposible exagerar a su respecto. El desplazamiento humorístico (o político) de la repetición paródica ya sonaba como un chiste antiguo y hoy, tanto tiempo después, planea en el vacío (los jóvenes no entenderán el chiste y los viejos estarán hartos de escucharlos) (2023: 69).<sup>5</sup>

Strafacce corona su fustigación con el señalamiento de que como era imposible hacer una parodia del stalinismo, la narración de Fogwill corre ella misma el riesgo de convertirse en su propia caricatura (2023: 69). La mirada de Strafacce sobre la novela, el contexto y los riesgos y potenciales desaciertos de aquella son más que atendibles. Ahora bien, sin entrar en disquisiciones etarias, Montenegro sí entiende el chiste (puede hacerlo también quien tenga un mínimo conocimiento de la historia del siglo XX). Por otra parte, el potencial público de “los viejos”, como todo público, es amplio, además de que los caminos del humor

---

5. Cursivas en el original.

son variables, es decir, no son universales en todo momento o tiempo. El chiste, para volver a un punto muy válido de Strafacce, es quizás menos elaborado y sutil que el de, pongamos como ejemplo, “La larga risa de todos estos años”. La parodia, como él afirma, también puede desvanecerse. Pero hay otra línea más en esta ficción, la línea satírica, que abre otra lectura y una proyección hacia la obra por venir de Fogwill. La comicidad, mejor dicho: el humor, de esa línea no escapa al sujeto que enuncia, es decir, no se trata de una posición de superioridad de la risa, aquella que Thomas Hobbes describió en su *Leviatán* como, dependiendo de la traducción, la vanagloria o entusiasmo repentino o súbito respecto de la posición desventajosa o la condena moral que hacemos del prójimo (2015).<sup>6</sup> En el prólogo, se revela lo que sigue: “Imaginar las historias del despreciable señor Fogwill, héroe del relato, me enseñó mucho sobre mí y sobre la condición del escritor en la opresiva Argentina. Capitalista o socialista” (2008: 9). El apellido compartido por el personaje y el autor hacen que el yo de ambos no salga indemne: recordemos que el relato elige la primera persona.

---

6. En el original, Hobbes escribe “*sudden glory*”, por lo que “vanagloria repentina o súbita” supone una traducción adecuada ya que está vinculada con el prójimo. En el capítulo VI, donde se examinan las pasiones humanas, el problema de la risa está caracterizado así:

[la risa] es causada o bien por algún acto repentino que a nosotros mismos nos agrada, o por la aprehensión de algo deforme en otras personas, en comparación con las cuales uno se ensalza a sí mismo. Ocurre esto a la mayor parte de aquellos que tienen conciencia de lo exiguo de su propia capacidad, y para favorecerse observan las imperfecciones de los demás. Por tanto, la frecuencia en el reír de los defectos ajenos es un signo de pusilanimidad (2005: 46).

La vanagloria repentina, afirma Hobbes, constituye la pasión que nos mueve a la risa, en particular en contraste con las faltas y deformidades de los otros. Lo que distingue la posición del narrador y personaje llamado Fogwill de esta caracterización consiste en que él no escapa al señalamiento de faltas y abyecciones, por lo que el sentimiento de superioridad, no la posición real, se viene abajo y la risa se vuelve sobre el sujeto de la enunciación.

## El furor satírico de Fogwill

El narrador de *Un guion para Artkino* parece imposible a nivel del enunciado (su postura es calma y tendiente a lo descriptivo) pero en la enunciación se deja oír la crispación de aquellas emociones señalada por Fogwill, como la hostilidad, el rencor, la rabia, el odio, la envidia y la indignación, que conforman, como vimos antes, la actitud de la sátira. Impasibilidad y crispación son los atributos que Sergio Cueto le otorga al espejo, al que llama “forma de la sátira” (2008: 65), en la que el sujeto que satiriza está incluido en el mundo satirizado, lo que ilumina el sentido del adjetivo “despreciable” con que Fogwill llama a su protagonista y narrador, en un claro movimiento autoficcional. “Quien se estremece de repugnancia”, afirma Cueto, “se ha reconocido de alguna manera en el objeto de su asco y teme a su vez ser reconocido por él” (2008: 65). La repugnancia y la sátira son, como mínimo, formas del interés y no una perspectiva exterior.<sup>7</sup> Como sabemos por el resto de su obra, el asco de Fogwill la permea con intensidad y de ningún modo sería correcto afirmar que se acota a los motivos de esta novela. Sus tempranas filiaciones políticas fueron variopintas, pero apuntaron en una misma dirección, cuya flecha arriba al Fogwill maduro que se consideraba fiel al materialismo histórico (2010: 303), o mejor dicho al suyo particular, que, en palabras de Montenegro (2016), se define como “un esquema discursivo que yuxtapone materialismo e iconoclasia” (4). Dicho esquema, afirma Fogwill (2010) le permite rastrear a qué materialidad e instrumentos de producción refieren los aparatos simbólicos, a sabiendas de

---

7. Cueto hace referencia a una de las grandes sátiras modernas, *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (1726), cuya primera persona también implica a su narrador y autor.

que “uno puede reconocer que se puede transformar en un esquema aún más estéril que el economicismo marxista, pero es un riesgo que prefiero” (307). Ese materialismo arriesgado y despiadado, como lo adjetiva Silvia Schwarzböck (2021), se encuentra en la base de este relato sin moral, sin intención de corregir los vicios que señala. Como señala Gabriel Vommario (2011), el materialismo de Fogwill, “rampante, infantil pero certero” nunca deja de recordarnos “en cada momento, que no hay cultura ni pensamiento sin guita” (124). En *Un guion para Artkino*, esas condiciones materiales son exploradas por medio de la sátira, riesgo que Fogwill también parece preferir.

Sumariamente, el argumento puede glosarse así: en 1994, el escritor Fogwill, ya pasado la cincuentena y de una reputación módica, recibe un encargo de la compañía Artkino para escribir un guion que le otorga mucho dinero y un repentino reconocimiento, que transformará la vida del protagonista. Apenas se le comunica la buena nueva, confiesa que “Yo no era más un escritor de pacotilla, apenas conocido por notas en las páginas literarias de los domingos. Ahora era un cliente importante del Banco, un autor para espectáculos de todo el planeta” (2008: 14). A fuerza de moral revolucionaria, dice de sí mismo que “el camarada Fogwill ha depositado su cheque en el Banco y sin que haya cruzado por su mente una sola idea de viajes, placeres o elementos de confort que semejante suma pone inesperadamente a su alcance, ha vuelto a su casa y ha echado manos a la obra” (2010: 15). La obra es un guion de cine, el instrumento pedagógico masivo-popular por excelencia del siglo XX. Artkino, el nombre de la empresa cinematográfica que Fogwill incrusta en la ficción es real, ya que retoma el de la mayor distribuidora de cine soviético en el mundo, cuya encarnación local fue

dirigida por Isaac Argentino Vainikoff, que a partir de 1940 se ocupó de hacer conocer al público de Buenos Aires los filmes más importantes de realizadores soviéticos y de algunos alemanes. El nombre de la empresa, de hecho, es alemán y su traducción es “cine-arte”. Los films que distribuía eran eminentemente políticos. En la *nouvelle*, se describe a Artkino como “la mayor autoridad mundial de las artes y los espectáculos” (2008: 23) pero nunca se deja de tener en cuenta que es una empresa dadora de prestigio y dinero.

Silvia Schwarzböck se ocupa largamente del cine de la URSS en *Los monstruos más fríos*. Allí considera al cine, retomando a Lenin, un arte de Estado y el arte del futuro, no ya destructivo, como el arte prerevolucionario, sino constructivo, con un deber para la sociedad que vive en el después de la revolución, es decir, en la construcción del socialismo. “La revolución”, sostiene Schwarzböck, “estetiza la sociedad en lugar de politizarla” (2017: 42). El Estado dirige y financia films en aras de construir esa nueva sociedad en la que la estética no sea una esfera autónoma sino que esté integrada a la esfera del poder. Tal como en la URSS, la estetización de esta Argentina también tiene que recurrir, como precisa Eiff, al “único camino transformador del arte en praxis social indistinguible de la vida cotidiana de las masas” (2023: 175), donde “el artista es un trabajador o un ingeniero, (ya no un mistagogo o un diletante) con una finalidad socialmente justificada” (2023: 176). Ahora bien, poco y nada vamos a saber del guion, que jamás será filmado, y sí mucho de los términos comerciales del contrato y sus peripecias mercantiles y burocráticas. El cambio de fortuna del protagonista implica otro en la actitud que empieza a tomar este ex escritor de pacotilla y las suspicacias que comienzan a tramarse en torno suyo debido a su

nueva posición y al vínculo extramatrimonial que inicia con Silvia, su secretaria. Este artista demiurgo de la construcción y progreso del socialismo, una vez que ha firmado el contrato con la poderosa Artkino, se empieza a sentir “más libre para disponer de todos los recursos de nuestra lengua en un texto como el presente, que está destinado a ser impreso tarde o temprano, una vez que el filme coseche el mínimo de éxito de taquilla que los especialistas de mercadeo de la productora habrán previsto” (Fogwill, 2008: 23).

La frase anterior toca un nervio sensible. Si, como afirma Eiff, sosteniéndose en la hipótesis de Boris Groys (2015) de la revolución comunista como transferencia del medio del dinero al del lenguaje, el comunismo tenía como proyecto cambiar “el punto de intelección de la vida” (Eiff, 2023: 336), Fogwill subraya los conflictos y vasos comunicantes entre el mercado y el Estado planificador. Para Eiff, “El error del socialismo, heredero de *Octubre*, fue considerar que se podía eliminar al mercado mediante la planificación, sin suprimir la estatalidad”, ya que desde el punto de vista marxiano, la forma Estado es inescindible de la forma dinero (382). Según sostiene Groys, la economía es el reino del dinero y la política, el de la palabra. Por lo tanto, el comunismo, teniendo en cuenta lo anterior, debe subordinar la economía a la política para actuar de modo libre y autónomo (9) ya que la lengua tiene la “capacidad de vincular base y superestructura en forma directa, inmediata, y de anular así a la economía” (49). Esa subordinación, parece sugerir Fogwill, no ha tenido ni tendrá lugar, no solo en razón de la tensión entre la política tal como la entiende el comunismo y entre el Estado en cuanto inseparable del dinero. Al referirse a los posibles intereses económicos de un ciudadano del Estado soviético, Groys concluye que este solo

puede desear que a dicho Estado le vaya mejor para sacar mayor provecho de este y arriesga que “no es que esos intereses hayan sido sofocados. Simplemente ya no existían” (11). En esta ficción, Fogwill imaginó otros intereses más allá de lo económico sin caer en el maniqueísmo y similitud entre la derecha y la izquierda occidentales planteado por Groys, en que la primera considera a la utopía como en contra de la libertad del deseo humano, ya que considerada irresoluble la distancia entre sentimiento y razón, mientras que la izquierda aspira a algún equilibrio entre razón y deseo (59). De hecho, la argentina soviética de la *nouvelle* no está figurada como una utopía totalitaria cuya racionalización aplasta a un pueblo victimizado.

No hay en *Un guion para Artkino*, como sugerí antes, una crítica liberal al stalinismo. Es una crítica desde el materialismo, teoría que Fogwill jamás abandonó y que supo desplegar en la tríada a la que su obra siempre vuelve: dinero, poder y deseo. Si bien se dibuja la caricatura de un discurso, ya caricaturizado, si acordamos del todo con Strafacce, su apuesta mayor es el acceso vía la sátira a, en palabras de Eiff, “la zona reprimida por la izquierda optimista: el nido de víboras del espacio subjetivo” (2023: 466). La individualidad del Fogwill personaje entra en crisis con la moral de la comunidad política, ya que este termina cediendo frente al deseo de poder –bajo la forma del reconocimiento–, de un contrato que le provee una cantidad de dinero que nunca ha pasado por sus manos y de una joven amante por fuera de su matrimonio. Esa libertad que sentía para disponer de los recursos de una lengua común tendrá su correlato invertido en el final de la novela, cuando la Sociedad de Escritores Libres de América le reclame obras nuevas, pedido al que el protagonista se ve obligado a cumplir porque lo han ayudado a instalarse en

Nueva York, un enclave no socialista, adonde viaja junto a Silvia, probablemente para no volver jamás. “¿Sobre qué escribir...?”, se lamenta, “lejos de mi patria, lejos de mis hijos y con tan escuetas noticias suyas” (Fogwill, 2010: 92). Ahora, con una subjetividad desgarrada, alejado de una lengua y un territorio comunes, y sin justificación socialmente planificada para su escritura, esta se torna imposible para el ex soviético y, parece, también ex escritor. “El reino del dinero”, argumenta Eiff, “enmudece el lenguaje, lo torna irrelevante” (2023: 336). Lo único que atina a hacer el “despreciable señor Fogwill” es revisar el diario que tenemos entre manos y entregar esa vieja obra para colmar el pedido que le han hecho, que no es otra cosa que el relato de “una obra que desde el comienzo no era sino una sucesión de fracasos” (Fogwill, 2010: 94), es decir, de lo que podría haber sido y no fue.

Antes me referí al furor de Fogwill a propósito de la hostilidad, el rencor, la rabia, el odio, la envidia y la indignación que él reconocía como origen de su escritura. A lo largo del escrito, señalé los problemas acerca de la parodia y lo cómico e hice mención a una línea no tan explorada de la *nouvelle*, la satírica, que comparte dichas emociones como punto de partida, las cuales adquieren una tonalidad singular que afecta el sentido de una obra al modularse mediante lo risible. Luego de la muerte de Fogwill, en su despedida escrita en *Página/12* y titulada elocuentemente “El maligno”, Horacio González sostuvo que aquel “quiso develar las leyes internas que explican la falacia moral del vivir” (2010). González ve un vínculo inesperado entre Fogwill y el surrealismo, menos por la imaginaria y léxico de su literatura que respecto del uso de “la potencia del mal” para explicar dicha falacia. Ese personaje maligno, afirma,

criticaba a los que, en las instituciones, hacían exactamente lo que él. Su honra era la del culpable, y rompe así la insistente asociación entre ética y ejemplo personal. Al contrario, muestra la vileza de lo que critica entregándose dadivosamente a esos mismos males con astucia jocosa y altanería de aprovechado (2010: S/P).<sup>8</sup>

No otra decisión toma “el despreciable señor Fogwill” en el final de *Un guion para Artkino* al elegir a la capitalista Nueva York como refugio, respaldado por la Sociedad de Escritores Libres de América, cuyo excesivo cobijo y aceptación por su parte obtura su escritura al enmudecer su lengua. El señor Fogwill, personaje y autor, es despreciable en esta Nueva York o, como decía el prólogo, en una Argentina capitalista o socialista. Los males que acechan y a los que Fogwill se entregaba, siguiendo a González, constituyen, en esta *nouvelle*, parte de la materia de su línea satírica, que funde risa y furia. Cueto (2008) llama furor a “la dolorosa lucidez ante el espectáculo del mal”, el cual constituye en primer lugar el reflejo de ese espectáculo. Con furor, precisa Cueto, “no se pretende designar la rabia propia del colérico sino más bien la pesadumbre frenética del atrabiliario. El furor es la tempestad inmóvil de la razón desquiciada por la locura del mundo. Esa furiosa tempestad, sin embargo, es la risa” (61). En el instante de la risa, en el destello del humor, asoma la lucidez para arrojar luz sobre aquello que, en este caso, no es lo que no se veía sino lo que no se quería ver y, más aún, lo que no se quería pensar y escribir. Según Daniel Link, Fogwill

---

8. Silvia Schwarzböck, refiriéndose al modo de las intervenciones de Fogwill post dictadura, considera que “hace –le gusta hacer, en realidad– de verdugo, de villano, de aguafiestas, de malo-bueno (más que de bueno-malo), de “el malo de los buenos” (2021: 22). Ese personaje maligno, que según Schwarzböck “verduguea” y “busca avivar” desde el interior a los derrotados por la dictadura, puede rastrearse en *Un guion para Artkino*, en otro contexto y por lo tanto con otra modulación pero cuyas provocaciones van en una dirección similar.

ha decidido vivir afuera de todo lugar preconcebido del pensamiento. Esa exterioridad tal vez indique que Fogwill está un poco loco. Pero, ¿cómo no habrían de enloquecer un dios (por menor que sea, en el escalafón de divinidades) o un alienígena tratando de comprender –y, en su caso, tratando de consignar por escrito– este triste mundo nuestro que llamamos Argentina? (1999: S/P).

A fin de cuentas, siguiendo esta caracterización de Link y más particularmente a Montenegro en lo que respecta a *Un guion para Artkino*, esa gruesa caricatura y esa parodia fallida de lo soviético señaladas por Strafacce (habría que decir: fallida por asumir un riesgo) están dibujadas sobre el lienzo de la Argentina –no solo la de 1980– por la mano de Fogwill, donde ni él queda en pie y ese “triste mundo” y aquella “falacia moral” son alojados y diseccionados por la sátira. Como escribió Vera Fogwill (2010), su padre siempre logró traspasar la moral y reírse. Esta risa, que ocupa mucha de la narrativa fogwilliana, sortea la moral del pensamiento preconcebido (“Escribo para no ser escrito” era uno de sus lemas) para polemizar de un modo innovador que juega a figurarse sin concesiones. Aquí, en *Un guion para Artkino*, ese humor que mancilla todo lo que toca tiene una de sus primeras manifestaciones de lo que se convertiría en una marca de la ética y estética de su autor. Sin dejarse llevar totalmente por el cinismo, enemigo de la lucidez, la irreverencia de Fogwill introduce un corte en la fosilización de los saberes y la cristalización de discursos en lugares comunes y *slogans*. Desde su furor, los embiste e invita a reír, a presenciar e incluso a inventar una lucidez, aunque sea por un instante, por lo que dura una carcajada.

## Bibliografía

- Bajtín, Mijail (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Bergson, Henri (2021[1900]). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. CABA: Godot.
- Cueto, Sergio (2008). *Otras versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Eiff, Leonardo (2023). *El ojo ruso*. CABA: Tinta limón.
- Fisher, Mark (2024). *Deseo postcapitalista*. CABA: Caja Negra.
- Flores, Ana Beatriz (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Fogwill, Rodolfo (2008). *Un guion para Artkino*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2010). *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.
- (29 de agosto de 2010). La muerte según Fogwill. *Página/12*. Obtenido de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6427-2010-08-29.html>
- Foucault, Michel (2011). *El gobierno de sí y de los otros*. (H. Pons, Trad.) CABA: Fondo de Cultura Económica.
- Gilbert, Abel (09 de septiembre de 2009). Fogwill imagina una Argentina soviética en una ficción breve. *El periódico*. Recuperado el 20 de abril de 2024, de <https://www.elperiodico.com/es/actualidad/20090908/fogwill-imagina-argentina-sovietica-ficcion-119857>
- González, Horacio (29 de agosto de 2010). El maligno. *Página/12*. Obtenido de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/6427-1199-2010-08-29.html>
- Groys, Boris (2015). *La posdata comunista*. Buenos Aires: Cruce casa editora.
- Hobbes, Thomas (2005[1615]). *Leviatán*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press.
- Lamberto, Sofia (2006). El largo amorío de la última dictadura argentina con la URSS (Parte I). *Argenpress*. Obtenido de <https://web.archive.org/web/20160304000845/http://debatecultural.org/Observatorio/SofiaLamberto.htm>
- Link, Daniel (octubre de 1999). Seis personajes en busca de autor. *Radarlibros*. Obtenido de <https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/libros/99-10/99-10-10/nota1.htm>
- Montenegro, Rodrigo (2016). Fogwill sociología, militancia y memoria crítica. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 86-99.
- (2020). «Desvíos de la imaginación crítica. Ucronía y ficción política en Rodolfo Fogwill». *Badebec*, 9(18), 1-19. Obtenido de Desvíos de la imaginación crítica. Ucronía y ficción política en Rodolfo Fogwill
- Orwell, George (1946 de enero de 4). Libertad y felicidad. *Tribune*. Obtenido de <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/freedom-and-happiness-review-of-we-by-yevgeny-zamyatin/>
- Schwarzböck, Silvia (2017). *Los monstruos más fríos*. Buenos Aires: Mardulce.

- (2021). «Materialismo despiadado». En R. Fogwill, *Estados alterados* (págs. 9-38). CABA: Blatt & Ríos.
- Sheldon, Sidney (2006). *The other side of me*. Nueva York: Grand Central Publishing.
- Strafacce, Ricardo (2023). *Presentación de Rodolfo Fogwill*. CABA: Blatt & Ríos.
- Struve, Gleb (25 de enero de 1946). «Nosotros». *Tribune*. Obtenido de <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/freedom-and-happiness-review-of-we-by-yevgeny-zamyatin/>
- Traverso, Enzo (2018). *Melancolía de izquierda*. CABA: FCE.
- Vommaro, Gabriel (2011). «Fogwill, sociólogo punk». En V. AA., *Fogwill. Literatura de provocación*. (págs. 117-124). Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Zunini, Patricio (2014). *Fogwill. Una memoria coral*. Buenos Aires: Mansalva.