

**Rodolfo Enrique Fogwill, *Una pálida historia de amor*
Buenos Aires, Planeta, Biblioteca del Sur.**

Rodolfo Enrique Fogwill (Buenos Aires, 1941) o simplemente “Fogwill”, como aparece en las tapas de sus libros desde su novela *La buena nueva de los Libros del Caminante* (1990) es en el panorama de la narrativa argentina desde los últimos quince años uno de los escritores centrales, de cuyos textos puede decirse han acuñado una escritura con marcas reconocibles, han impuesto en el mundo un estilo. Desde 1980 ha publicado los volúmenes de relatos *Mis muertos punk* (1980), *Música japonesa* (1982), *Ejércitos imaginarios* (1983), *Pájaros de la cabeza* (1985, reeditado en 1995), *Muchacha punk* (1992), *Restos diurnos* (1993), y las novelas *Los Pichy-cyegos* (1983, reeditado en 1994), la ya citada *La buena nueva de los libros del caminante* (1990) y *Una pálida historia de amor* (1991),

Un problema aparece en forma intermitente e insiste en la producción de Fogwill, y se constituye en una de sus marcas características. Se trata de cómo narrar la nación argentina. Este problema va acompañado por otras recurrencias: la rúbrica de los relatos —tanto las novelas como los cuentos— es problematizar y poner en escena la posibilidad misma de la literatura en su relación con el mundo, con la historia, y a la vez, la ficcionalización del proceso de su escritura. Es paradigmático en este último aspecto “Sobre el arte de la novela” —*Pájaros de la cabeza*— que es a un tiempo el relato sobre cómo un narrador escribe su relato —la historia de Alberto Marzó— y la historia del mismo narrador como protagonista de lo que escribe.

En *Una pálida historia de amor*, la última novela de Fogwill, lo mismo que en “Sobre el arte de la novela” —*Pájaros de la cabeza*—, o “Luz mala” —*Restos diurnos*— a diferencia de los *Pichy-cyegos*, en que se presenta absolutamente explicitada, la historia política se encuentra entrelazada y tiene aparentemente una importancia lateral en el relato, o mejor, toma la forma de la alusión indicial, del detalle.

En esta novela la construcción de la nación tiene su lugar no en la Argentina sino en Panamá, y el canal como espacio de cruces, de tránsito, de mezcla, como presencia constante no deja de ejercer su influencia. Como en otros relatos —“La larga risa de todos estos años”, “Memoria del paso”, de *Ejércitos imaginarios*, 1983— la protagonista es una mujer. Una mujer argentina a la que el narrador asigna distintos nombres: Zulema, Isabel, Estela —Estrella—, Equis, o el pronombre que en su vacío contiene y al mismo tiempo pulveriza a todos: ella. Como en otros textos de Fogwill la indefinición, la ambivalencia se presenta como una de las señas de identidad del personaje, que alcanza el espacio de lo sexual. Las relaciones de ‘Ella’ se establecen con hombres —Fred, el jefe del cabaret Excelsior, Don Pablo, Montero, Saulo— y mujeres —Pragma, hija adolescente de Sarmiento, la pelirroja—. La novela cuenta la historia de algunas partes de la vida de ‘ella’/ Equis —como siempre elige nombrarla el narrador— quien fue Estela en su infancia argentina, Zulema en Venezuela, Isabel en Panamá. Y es su época panameña la que se narra más en detalle y alrededor de la cual se construye la narración de los hechos. Isabel es entonces una bailarina y prostituta argentina, un ‘ser superior’ (superioridad que tiene su origen para ella en su nacionalidad) que descubre los poderes de los espíritus que la habitan, una médium fascinada por el mundo que Sarmiento —otro argentino en Panamá— el cajero-gurú de uñas manicuradas, le revela en un idioma de argentinos, como un asunto “delicado”: “Es raro —dijo ella— y explicó que en Panamá nadie empleaba esa palabra; era una palabra argentina” (p.28). Isabel no deja pasar ninguna ocasión en la que pueda diferenciarse como mujer argentina y superior del resto de las, en su opinión, vulgares mujeres que trabajan en el club, y lo hace fundamentalmente en términos de su raza (ella es en el show “la diosa blanca del Brasil”, Cecilia es “su amiga blanca”), y en términos lingüísticos: “—Unos yanquis —dice ella y pronuncia a la manera rioplatense deliberadamente— para hacerse oír por las otras mujeres que la creen brasileña o paraguaya” (p. 13) y más, adelante: “piensa que ‘argentina’ suena como una palabra transparente, distinta de lo que sugieren esas figuras aindiadas, amulataadas, vulgares...” p. 91; Pero también recurriendo a la apelación de ciertos lugares comunes de la argentinidad de exportación. En un pasaje que roza el límite del ridículo, la espiritual Isabel observa los pies de Sarmiento y piensa: “Pies argentinos... calzaba unos zapatos argentinos de cuero y suela, con punta aguda y un brillo que jamás podía obtenerse lustrando aquellos zapatos sintéticos.” [los de los demás clientes del Excelsior] p. 28. La Argentina vuelve siempre en los sueños de Estela, en los olores, surge de la comparación del sabor

de “esa masa dulzona” que Equis come en el bar del Hilton con “el pan blanco argentino”.

La novela narra un tramo de la vida de Isabel para narrar un tramo de la historia política argentina reciente. Las alusiones son claras para un argentino, aunque no haya una coincidencia término a término: Estela hace pensar en María Estela Martínez, esposa y luego viuda de Perón, quien para la escena pública es Isabel(ita), a la que Perón —‘el viejo’ Don Pablo en el relato, conoció realmente en Panamá como bailarina.

La figura de ese Sarmiento-gurú remite inmediatamente a López Rega, por otro nombre, el brujo, responsable de la Triple A, Montero conoce a varios militares argentinos que han ido a entrenarse en Panamá las figuras de las cartas que se reiteran en los sueños de Isabel son siempre el general, la muerte y el horror. Ella, en la parte de la novela que corresponde a su presente, vive en España, dato que coincide con la realidad.

Lo que no es tan evidente es la reformulación de la clave en la que Fogwill decide contar su historia, clave que está en la literatura. Esta estrategia de recurrir explícitamente a un texto literario ya había aparecido en “Help a él” —reeditado en 1995—, título anagrama, cuento anagrama, de “El aleph” de Borges, o en “Luz mala”, dedicado a Leónidas Lamborghini, —donde hay marcas que remiten a *Un amor como pocos* (1993), única novela de este autor. En cierto pasaje de la novela Pragma le cuenta el argumento de un film que ella ha visto por “tívi” y le cuenta “Un couer simple” de Flaubert: “Era triste. Era la historia de una sirvienta llamada Felicidad, que tenía un loro que la nombraba todas las mañanas. El loro era su único amigo. Después morían los niños de la casa, después moría el loro y todo terminaba con la muerte de la sirvienta (...) En el cielo se encontraban el loro, los niños y la sirvienta.” (p. 108). El relato de Flaubert narrado por el cine es objeto de una lectura identificatoria por Pragma, y funciona de la misma manera que las novelas de amor del siglo XIX para Ema Bovary. Pasa lo mismo con los manuales de esoterismo que lee Isabel que se presentan como equivalente y sustituto de aquella literatura. Sin embargo Fogwill construye su novela apelando también a otra clave, donde se realiza el último avatar del bovarismo de los massmedia: la telenovela. El relato dedica varias páginas a la escena en que unas cuantas mujeres discuten el argumento de una telenovela portorriqueña como si se tratara de algo que efectivamente sucede en lo real, con la excepción de una mujer mayor que desde una mesa vecina objeta que “para ella la telenovela no era real porque contaba un imposible” (p. 23) Contar, entonces, la historia política argentina apelando indirectamente a un equivalente del bovarismo, parece ser la elección de Fogwill. Felicité, había tenido como cualquiera, dice Flaubert, su —una— historia de amor.

Por último, una filiación interesante que construye la novela. Fogwill ha señalado, en varias ocasiones, su admiración por otro escritor argentino, contemporáneo suyo, Alberto Laiseca, y lo incluye como personaje en “Help a él”: es el primo de Vera Ortiz Beti —Beatriz Viterbo— y aparece como Adolfo B. Laiseca, como un gran escritor, distorsionador del realismo. Esto no es casual y se ajusta bastante a los términos en que el mismo Alberto Laiseca define su arte narrativa con una fórmula paradójica: ‘realismo delirante’. En el mismo año de publicación de *Una pálida historia de amor*, pero con unos meses de diferencia, se publica *Por favor, ¡Plágienme!* de Laiseca (en mayo el texto de Laiseca, en noviembre el de Fogwill). Hay en ambos textos, pero con usos y sentidos diferentes la apelación a lo esotérico. En *Por favor...* Laiseca se refiere a Haití exaltando la “fuerza mística de su vudú” que “va a hacernos mucha falta en la lucha mágica que se avecina”, y traza así una línea que será fundamental en el universo de *El jardín de las máquinas parlantes* (1994), la última novela de Laiseca, en la que el esoterismo se presenta como la manera de ver y representar el mundo y sobre todo la política. Lo que allí cuenta, dice Laiseca, es todo verdad. En *Una pálida...* Isabel insiste a Don Pablo para que la lleve a Haití, acerca de la que le han referido una historia de zombies. En el texto de Fogwill el esoterismo aparece como un rasgo del personaje —no se expande y no contamina la voz narrativa—. *Una pálida historia...* refiere hechos previos a las acciones narradas en *El jardín...*, y ambas comparten bajo nombres distintos a algunos personajes (López Rega, por ejemplo). Sin embargo las diferencias se perfilan: mientras desde el lado de Laiseca la literatura está impregnada de didactismo y es por lo tanto una empresa seria, para Fogwill la cuestión parece plantearse de manera inversa: tratar de volver seria a la literatura envolviéndola con “materiales importados de las zonas serias de la vida, por ejemplo, la muerte, la guerra, y esa continuación de la guerra en el orden social, que se llama la política”. Este parece ser el movimiento de la novela.

Verónica Delgado