

## **Introducción**

*Vivir afuera* de Rodolfo E. Fogwill puede pensarse como un intento por capturar el aire de época de los años noventa. La fisonomía y el imaginario de la Buenos Aires de fin de siglo se recrean a partir del retrato de un nuevo tipo de sociabilidad contradictoria y heterogénea, el público posmoderno, y de bienes de consumo que condensan historias de dominio de larga duración. Pero en un claro contraste con los elementos que componen este primer plano, la novela presenta además a modo de un telón de fondo una ciudad efímera hecha de cartoneros, prostitución, inmigrantes ilegales y familias recientemente desalojadas. La yuxtaposición de algunos enclaves emblemáticos de la última década del siglo XX, como el *shopping*, con escenarios que parecen especialmente montados para albergar el crimen pone de relieve así la consolidación de un imaginario del miedo. En *Vivir afuera* resuenan los ecos de la reproducción hasta el cansancio de espectáculos de desastres en los medios masivos de comunicación que contribuye a afirmar una imagen de desorden global y promueve el confinamiento en espacios cada vez más controlados. Como sostiene Bauman, “la imagen sintética de la brutalidad *autoinfligida* se deposita como un sedimento en la conciencia pública: una imagen de ‘calles violentas’, ‘tierras de nadie’, la presentación magnificada de una tierra de mafias, un mundo ajeno, subhumano, más allá de la ética y la salvación” (2001: 101). Sólo un sentimiento generalizado de impotencia frente al cual los males del presente asumen la forma de catástrofes naturales puede erigir al ejercicio del control en una utopía y a sitios opresivos como el *shopping* o el *country* en lugares deseables.

Asimismo, una peculiar combinación de focalizaciones contrapuestas permite simultáneamente retratar el tipo de vivencia que propicia la sociedad de consumo y restituir un “tiempo pleno”, en palabras de Benjamin, “días del tiempo de la consumación. Son días de la reminiscencia. No están señalados por ninguna vivencia. No se unen a los restantes sino que más bien se destacan del tiempo” (1998b: 154). Por un lado, los productos de la industria cultural son aprehendidos en esta narración a partir de una mirada distanciada y en muchos casos también cínica que los presenta como ya extintos anticipando de alguna manera su inevitable desaparición. Por otro, el texto acerca el punto de vista al objeto a punto tal que acaba por desdibujar tanto al objeto como al sujeto: figuras hechas de retazos, restos de discurso y objetos caídos en desuso se destacan así de las principales líneas de significación que articula el relato. Son recuerdos y evocaciones de

un pasado no tan remoto que acompañan a Wolff, el protagonista, y quedan repicando a lo largo del texto. Como propone la técnica impresionista, si el alejamiento permite aclarar los contornos del objeto, sus líneas, su contenido, su acercamiento lo desdibuja; o bien identificamos las bailarinas del cuadro o bien nos detenemos en la pincelada, el trazo, la mezcla del color.

De este modo, Fogwill establece correspondencias insospechadas. El tiempo del consumo, que es esencialmente un tiempo del olvido<sup>1</sup>, se ve bruscamente interrumpido por la irrupción de elementos culturales propios de una vida anterior reponiendo, en *Vivir afuera*, una instancia aurática en un momento signado como nunca por la reproducción técnica. Al evocar experiencias anteriores a la última dictadura militar –situadas en los años cincuenta o sesenta- en el contexto de la década del noventa –caracterizada en la novela como una época frívola y banal- Fogwill realiza una lectura del golpe cívico-militar del '76 a contrapelo de las narrativas que se estaban publicando por esos años y que ofrecían una forma distinta de la *historia oficial* pero que no lograban escapar a ciertos estereotipos de la experiencia del terror de Estado<sup>2</sup>. En *Vivir afuera*, en cambio, las reminiscencias suscitadas fundamentalmente a partir de objetos y situaciones de la vida corriente permiten yuxtaponer escenas de una prototípica vida posmoderna con imágenes auráticas de un tiempo muerto ya que producen fisuras en el *continuum* de la biografía de Wolff y de la Historia. Estos fragmentos deshilvanados en los que sobrevive el pasado como palabra abortada son precisamente los que se erigen en una crítica solapada del presente. El gran acierto de la novela de Fogwill es explicitar el carácter totalitario de la globalización por medio del contraste con un tiempo soñado que finalmente no ha sido. Asimismo, el pasado evocado de este modo insta a leer en el presente las huellas de crisis futuras no en términos de esquemas explicativos sino, como propone Walter Benjamin, en términos de una dialéctica *en suspenso*.

## **Buenos Aires, una capital latinoamericana del siglo XX**

La trama de *Vivir afuera* se urde a partir de los desplazamientos de sus personajes principales por un espacio de contornos ahora poco precisos compuesto por la Capital Federal y el conurbano bonaerense y los encuentros imprevistos que éstos establecen entre sí. Una primera

---

<sup>1</sup> Según Andreas Huyssen, el carácter inmediato que asumen las imágenes en la cultura híbrida de los medios y la “obsolescencia planificada” que marca el ritmo de los incesantes avances tecnológicos contribuyen a configurar una dimensión temporal diferente: la amnesia (2002: 153). En este mismo sentido, Zygmunt Bauman sostiene que “la tecnología de compresión del tiempo, y la lógica de la economía orientada hacia el consumo” promueven una cultura del olvido (2001: 108-109).

<sup>2</sup> La lectura del pasado que se realiza desde la ficción suele quedar fuertemente anclada a la reconstrucción de un lugar de enunciación –ya se trate de una víctima, un verdugo o un cómplice o colaborador menor- desde el cual se explica lo ocurrido y se establecen relaciones con el presente. He trabajado sobre este corpus en otra oportunidad (GRENOVILLE 2010).

estampa de esta zona se construye a partir del viaje que Wolff, uno de sus protagonistas, realiza en auto desde la Base Naval ubicada en La Plata a Buenos Aires. Lo que se advierte en principio es que nunca se acaba de entrar a la ciudad. Desde que se accede a la zona urbanizada por la autopista hasta que se llega al centro propiamente dicho el relato se expande a lo largo de varias páginas en descripciones y comentarios superfluos que no contribuyen en rigor a la trama narrativa. En el ínterin, se suceden moles de hormigón, calles desoladas y dos razias que a la luz de los reflectores del helicóptero y los móviles de los informativos adquieren la forma prototípica de una escena modelada por la televisión. Pero estas imágenes, asimismo, se confunden con otras almacenadas en la memoria de Wolff de modo que la superposición de temporalidades y espacialidades (lo que efectivamente ocurre en esa madrugada de 1994 y las escenas televisadas o presenciadas por el protagonista y evocadas involuntariamente en el presente) contribuye a reafirmar la idea de eterno retorno de una misma realidad acuciante:

Trataba de recordar y en su memoria se confundían distintas imágenes nocturnas e invernales: el año sesenta y ocho, el año setenta y tres, el setenta y siete, el ochenta y cinco: siempre hubo épocas disponibles para situar estas apariencias de patetismo nocturno e invernal. (Fogwill, 1998: 41)

Sin embargo, los protagonistas del relato pueden agruparse según su procedencia social y también geográfica que no casualmente se superponen. Porque aquí también los estilos de vida definen tipos sociales que representan y delimitan metonímicamente lugares específicos<sup>3</sup>. La fisonomía de Buenos Aires se completa, entonces, en este texto a partir de los sujetos que la habitan y las prácticas que habilita.

En la ciudad reside Saúl, un infectólogo prestigioso de clase media cuyo salario nunca parece ser suficiente para satisfacer los deseos que la sociedad de consumo provoca. Sus recurrentes añoranzas de otro tiempo u otro espacio y su pesimismo exacerbado lo convierten en una figura trágica y anticuada, un remanente del pasado. En el otro extremo, encontramos a la *élite* ociosa plasmada en la figura de Wolff. Este miembro de la oligarquía porteña, entrado en años pero aún seductor y diletante, pese a haberse formado en la rigidez del Liceo Militar, adopta en el presente un

---

<sup>3</sup> En *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, De Certeau establece una distinción entre “lugar” y “espacio”. El lugar físico presupone un lugar de poder capaz de circunscribir un sitio propio desde donde administrar las relaciones con los otros: “Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo ‘propio’ y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad” (1996: 129; bastardillas en el original). El espacio, por el contrario, se asocia con la acción en un terreno que organiza una fuerza extraña: “Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. (...) En suma, *el espacio es un lugar practicado*” (1996: 129; bastardillas en el original).

aire cínico y descarado que le permite tomarse la vida a la ligera. El conurbano, en cambio, es el *hábitat natural* de otra clase de sujetos, como el Pichi, a quien una lectura maliciosamente populista sin duda identificaría con el prototipo del latinoamericano. Ex combatiente de Malvinas, derechista y nacionalista, ahora es un puntero “con códigos” en un barrio marginal del Gran Buenos Aires que él mismo contribuye a construir con el dinero que consigue de manera poco decorosa de los “afanos”, la prostitución y la “falopa”.

Las mujeres, en ambos casos, permiten ante todo caracterizar el nuevo escenario cultural orientado como nunca antes por la moda. Los gustos y elecciones de la novia de Saúl, Diana, y de su colega, Cecilia, pero también de Mariana, la prostituta que el Pichi regentea (que van desde marcas de ropa y usos de la lengua a destinos turísticos y bares en boga, como el *Dandy* o el *Open plaza*) constituyen un muestreo de los bienes de posición que se impusieron por esa época en los distintos estratos sociales. Por otra parte, el racismo explícito y tosco de Susi, la novia del Pichi, que los habitantes cosmopolitas de Buenos Aires saben callar, pone de manifiesto un fenómeno novedoso: el temor ante esos nuevos inmigrantes provenientes de los países limítrofes que la convertibilidad atraía:

Te juro que yo escucho hablar a los paraguayos y me da ganas de matarlos. (...) Yo te quisiera ver a vos si tuvieras que trabajar en una obra y llegan los paraguayos a ocuparte el lugar. (...) Con guita en el bolsillo como vos cualquiera los defiende. Pero te quisiera ver a vos en una cola para pedir trabajo entre esos negros que se regalan por dos pesos (1998: 129).

Pero el racismo denota a su vez un sentimiento de ilegitimidad que se remonta a los fundamentos mismos de nuestra idiosincrasia y que ha forzado a determinados sujetos sociales a encubrir su propio origen considerado indigno: “Mi vieja debe tener algo de sangre negra... Y eso le salta cuando se junta con los correntinos... Se ríe de cualquier cosa, a los gritos y llama la atención como una chiquilina” (1998: 124).

### **El público posmoderno**

Ahora bien, Wolff y Mariana funcionan en el texto además como personajes liminares que permiten congregarse a este conjunto heterogéneo. No sólo son los únicos que traspasan la frontera que divide la capital del Gran Buenos y los encargados de producir el encuentro entre los dos universos aparentemente irreconciliables que la novela configura en una primera instancia, contribuyendo, de este modo, a una reorganización aunque sea momentánea de las relaciones de

coexistencia. Son también los *personajes actuales* por antonomasia, sujetos esculpidos por los atributos emblemáticos de la época: la razón cínica y el afán por el consumo.

El viajero y el consumidor, entonces, convergen en estos dos personajes para delinear el nuevo mapa cultural. Wolff y Mariana bien podrían ubicarse en los extremos de la escala de estratificación de la sociedad de consumo actual, definida, según Bauman, por el grado de movilidad: “el consumidor es un viajero que no puede dejar de serlo” (2001: 112). Wolff constituye un claro ejemplo del paradigma del turista, para quien el espacio no representa un obstáculo: viene de hacer un negocio en Paraguay vinculado con el lavado de dinero y el monitor de su computadora está “siempre encendido a la espera de un fax o de un e-mail” (1998: 48). Mariana, en cambio, se ajusta al prototipo del vagabundo que busca amoldarse desesperadamente a un mundo hecho a la medida del turista pero la realidad se le impone con todo el peso de su materialidad. Frente a la virtualidad del universo cibernético y también del dinero cuyo origen se desconoce, que caracteriza al mundo laboral de Wolff, Mariana debe literalmente poner el cuerpo para ganarse la vida. Las formas posmodernas de la libertad y la esclavitud confluyen en este texto para componer una alegoría de la sociedad del presente.

Es sobre todo a partir de la focalización en Wolff que el relato despliega las claves para interpretar el texto y el contexto al cual *Vivir afuera* señala ostensiblemente. Por un lado, la vida de este personaje se compone, al igual que la novela en su totalidad, de retazos, de tiempo discontinuo, que, a modo de capas, se solapan entre sí: “Un divorciado es un cuerpo errante, hecho de restos de algo que fracasó” (1998: 62). Por otro lado, la distancia cínica que mantiene Wolff respecto de lo que le acontece y que se pone especialmente de manifiesto en su falta de interés por distinguir la realidad de la ficción se torna representativa de la ideología imperante:

Se le ocurrió este tema de conversación: proponer, por ejemplo, que a cierta edad las imágenes de los lugares se configuran por una mezcla de recuerdos de cosas con recuerdos de relatos sobre otras cosas y que ambas fuentes de lo evocado se vuelven indiscernibles, no tanto porque no sea posible diferenciarlas, sino porque, con los años, la gente va perdiendo el interés que impulsa a llevar a discriminar las cosas... (1998: 25-26)

Si la dilución de todo límite tajante entre realidad y ficción es una característica de la literatura del siglo XX que privilegió las esferas del sueño, la imaginación y el recuerdo por sobre aquello que comúnmente se denomina los hechos, en la novela de Fogwill, observaciones como “-¿Y a mí qué me puede importar si es inventada o no? Yo te oigo y me gusta lo que contás y chau” (1998: 140)

que aparecen en boca de Wolff (pero también de otros personajes) se vinculan además con el predominio del simulacro propio de los tiempos posmodernos en que las imágenes, los estilos y las representaciones relegan a un segundo plano el artículo de consumo y se constituyen en los productos en sí.

Por otra parte, los nuevos signos de marginalidad con los que carga Mariana —es prostituta, drogadicta, portadora de HIV y oriunda de Florencio Varela— la constituyen en una suerte de “mula” que lleva y trae a uno y otro lado de la ciudad cocaína, sexo, información y enfermedad. Al igual que la cautiva en las crónicas de la conquista y en la literatura nacional del siglo XIX, este nuevo personaje femenino se erige en símbolo de una frontera lábil y dinámica en la que se ponen en contacto mundos antagónicos, como la policía y la delincuencia o las clases bajas y las de alto poder adquisitivo. La enfermedad funciona aquí como antaño para reforzar la idea de impureza y es la prueba más contundente del proceso de hibridación que implica todo pasaje.

Sin embargo, su posición marginal no la exime del riguroso cumplimiento del deber social de consumir que dicta la sociedad contemporánea. Como lo explicita la novela, Mariana es ante todo una consumidora: “Jeans Kenzo, campera cara: carne de shopping —pensó” (1998: 61). En este sentido, la insaciabilidad y la dependencia a la cocaína de Mariana ilustran a la perfección la relación que todos los personajes establecen con los objetos de consumo. Fogwill traza un paralelismo entre el efecto que tiene la droga en el adicto y el que produce la mercancía en la multitud<sup>4</sup>. Si, por un lado, la “merca” exige una satisfacción inmediata del deseo, por otro, el goce que proporciona es sumamente fugaz:

Quando se despoja el deseo de la demora y la demora del deseo, la capacidad de consumo se puede extender mucho más allá de los límites impuestos por las necesidades naturales o adquiridas del consumidor; asimismo, la perdurabilidad física de los objetos de deseo deja de ser necesaria. (Bauman, 2001: 109)

### **Embellecimiento estratégico: el *shopping***

El texto concluye con la visita de Wolff, Mariana, Saúl y Cecilia al *shopping*. En contraposición con la entropía que la novela presenta al comienzo como sintomática de Buenos Aires, este sitio reúne precisamente aquellos requisitos que la ciudad incumple: orden, claridad, limpieza y sobre todo seguridad. Pero además permite producir comunidad allí donde parecía imposible. La ciudad dispersa; el *shopping* congrega. La sociabilidad se halla ahora garantizada y

---

<sup>4</sup> Véase BENJAMIN (1998a: 72).

modelada por un único interés común: el consumo de mercancías. Como afirma Beatriz Sarlo, “nunca el concepto abstracto de mercado tuvo una traducción espacial tan precisa” (2009: 22). A diferencia de los pasajes que constituían una suerte de ciudad en miniatura –poseían su impronta específica, albergaban, como aquella, a los “irregulares” y tendían, por lo tanto, al desorden–, el *shopping* se caracteriza por la uniformidad, la previsibilidad y la transparencia. La ausencia de coordenadas específicas los vuelve susceptibles de ubicarse en cualquier lugar, idénticos a sí mismos en todas partes del mundo y fácilmente decodificables.

Hacia fines del siglo XX, *Vivir afuera* refleja una forma de sociabilidad que Beaudelaire ya habría anticipado. En el *shopping* se realiza el tiempo vaticinado por Beaudelaire en que las mujeres perdidas y los parias hacen causa común con un estilo ordenado de vivir, condenan el libertinaje y no dejan en pie otra cosa que no sea el dinero (Benjamin, 1998b: 169). Su heterogénea población de fieles educados para el orden pone de relieve la extraordinaria capacidad del mercado para transformar el azar y la contingencia en regularidad y determinación. Pero este nuevo “idilio pequeñoburgués” también posee su trasfondo inquietante: detrás del mundo visible, colorido y aparentemente variado en que se suceden los cafés y los comercios que incitan al consumo se trama el poder coercitivo de un régimen racionalista de la visualidad. El totalitarismo encuentra también aquí un estilo propio que, al igual que ocurría en el París del Segundo Imperio, responde sobre todo a necesidades técnicas y políticas: la hiperrealidad hace ahora de la imagen un muro de contención y de invisibilización de la ciudad precaria y oculta. Hacia el final, la novela se fragmenta en apartados introducidos por una especie de didascalia que define específicamente el punto de vista que adopta el narrador: “Observadas desde la ventana del *office*”; “Viéndolo desde el interior de la vivienda” (1998: 273); “Visto así, desde el puesto del chofer” (274); “Visto desde la vereda de Libertador” (279). Estas indicaciones se corresponden con los distintos puestos de vigilancia desde los cuales son observados los personajes: los empleados de seguridad del Hospital y del Alto Palermo, el encargado del edificio de Wolff y los agentes de inteligencia que andan detrás del Pichi. La frivolidad y liviandad de estos sujetos contrasta muy fuertemente con ese control permanente, ubicuo e insospechado a que están sometidos. La ciencia y la técnica han permitido extender la red de controles a límites insospechados: con la videovigilancia se ha hecho posible el sueño de un ojo omnividente para el cual todo se vuelve enteramente (pre)visible.

De este modo, la novela pone de manifiesto el otro costado del placer por el consumo desenfrenado. Estos nuevos enclaves destinados no sólo a propiciar sino también a optimizar el consumo permiten también regular el ocio y las formas de la sociabilidad contemporánea. Pese a la ilusión de libertad que genera la posibilidad de escoger entre una cada vez más amplia variedad de

mercancías, *Vivir afuera* sugiere la existencia y propagación de modos cada vez más eficientes de control social. Y así como en un texto del vanguardismo politizado de los años veinte, Olivari (2000) denunciaba la presencia de oficinas yanquis en Buenos Aires como una forma de dominación imperial, el *shopping* se constituye en el texto de Fogwill en la prueba irrefutable de la omnipresencia de ese imperio sobre el cual, sin embargo, –precisamente por su carácter total (no encuentra contrapunto alguno)- ya no es posible hablar o escribir a menos que el enunciado asuma el registro paranoico de rebuscadas e inconsistentes teorías conspirativas. En efecto, el tono de la denuncia sólo encuentra una formulación específica en la novela en los textos de dos “locos”: el testimonio que compone un enfermo terminal de sida<sup>5</sup> y el volante que un miembro de una secta vegetariana pega en los pasillos del Hospital Fernández<sup>6</sup>.

## La moda

En *Vivir afuera*, la comprensión histórica asume la forma de un salto al pasado que se produce a raíz de los recuerdos involuntarios que suscitan ciertos objetos sensibles con los que inesperadamente se topa el protagonista. La moda, por lo tanto, le permite a Fogwill no sólo recrear la perceptibilidad de una época sino también poner de relieve la convivencia de temporalidades dispares en un mismo presente:

Pensaba que si veinte años atrás hubiera imaginado en esa pareja una historia de terrorismo, y hace diez años habría diagnosticado que se trataba de una ‘taxi-couple’ que vende sus servicios en la boites del suburbio, en estos tiempos en los que venía de hacer un negocio de importación de telas para jeans, descubría en ellos a un par de consumidores de indumentaria informal (Fogwill, 1998: 32).

Una clara muestra de ello lo constituye el sueño de Wolff con el que se abre la novela en el que antiguos olores y sensaciones se fijan y se agrupan en torno a objetos de consumo ya pasados de moda e irrumpen en el presente del protagonista fragmentando la vida pero también aportándole un nuevo espesor. De este modo, a partir de la experiencia singular de este personaje y del choque entre lo que ha sido y el presente de su evocación, la novela establece un punto de encuentro

---

<sup>5</sup> “Fue aquel año y sólo un año después, allí nomás, también en Los Ángeles (¡Los ‘ángeles’! Casi lo había olvidado...), tac Empiezan a aparecer cuerpos de putos gay que, por cuenta propia, sin inoculación de líquidos inmunosupresores, tan espontáneamente como una vez renunciar al tabú de la impenetrabilidad del recto, renuncian a la costumbre de defenderse de proteínas ajenas y se llenan de pestes para contar, ellos también, con un holocausto que llame la atención del mundo. (...) Ellos ahora dicen que en el Pentágono jamás incubaron un proyecto de guerra biológica que contemplase la interrupción de la inmunidad obstinada de los cuerpos enemigos” (FOGWILL 1998: 211-212).

<sup>6</sup> “Dicen que la causa del sida es la alimentación carnívora, e invitan a un centro médico que da conferencias explicando cómo sobrevivir a la enfermedad” (FOGWILL 1998: 234).



inusitado entre las décadas del cincuenta, setenta y noventa que exhibe subrepticamente los deseos incumplidos de toda una generación y la violencia que se esconde tras la banalidad de los bienes culturales. El texto refuerza en sus pliegues una lectura pesimista de la trivialidad y la vacuidad de toda una época.

Entre ellos [los aromas], recuerda uno que conjugaba el olor de cierto componente de los vermouths americanos con el del humo de los Chesterfield sin filtro –también americanos– y el del pelo de mujer rubia recién lavado.

No aquella tarde de domingo cuando lo soñó, sino ahora –hoy–, han de haber muerto todos los que aquella noche, rato después de la salida de las chicas del instituto de pintura, compartieron aquella mesa de su bar y allí quedaron, eternamente clavados en las sillas y en su memoria.

Si escribiera sus nombres, los nombres de aquellos hombres y mujeres y los de las chicas y los muchachos de primer año de la universidad ya casi a punto de convertirse en mujeres y en hombres, nadie los reconocería, imaginándolos muñecos de papel armados con retazos de sueños que se recuerdan veinticinco años después. (Fogwill, 1998: 13)

La recreación de los años de juventud del protagonista a partir de objetos específicos de consumo y estilos deja entrever las expectativas, los temores y proyectos de un tiempo ya concluido. Las huellas de ese pasado –una lapicera Parker y una edición de La Pléiade; habanos, botellas de Martini y sifones de soda; y “una cabellera rubia, con ondulaciones artificiales y reflejos dorados a la moda” (Fogwill, 1998: 11)– se recortan y emancipan del sueño de Wolff para redirigir la atención del lector hacia las energías utópicas que yacen sepultas en la representación de esa época, los años cincuenta. La inferencia de que aquella gente petrificada en la memoria del protagonista, estudiantes de la universidad y del instituto de pintura, ha de haber muerto participa del tópico literario del paso del tiempo y la llegada inevitable de la muerte. Pero también, si nos atenemos al sentido literal y al contexto social y político de esos personajes en particular, el texto sugiere otra significación posible. El hecho de que por esos años, el momento en que transcurre el relato, deberían estar tan sólo rondando los sesenta años no sólo permite suponer un desenlace violento; también contribuye al rescate de la experiencia del terrorismo de Estado en los años setenta, a pesar de que se aluda a esa experiencia siempre de manera solapada, aunque el texto se rehúse a interpretarla, a transformarla en lectura.

*Vivir afuera* se sitúa en la memoria de las cosas, resiste a la tentación de establecer conexiones ya ensayadas o demasiado evidentes, y propicia, en cambio, que los objetos mismos,

unos al lado de los otros, a modo de presencias sígnicas rescaten del olvido la escena que tuvo lugar en el bar Florida en el año 1953 o 1954 y también el posible accionar posterior de ese colectivo y los discursos e ideologías que le dieron sustento. De este modo, la novela le confiere a ese pasado el poder de explicar una sociedad banalizada por las técnicas de la muerte para la cual ya no hay otro modo de hacer la historia, como se explicita al final del texto: “En el mundo del bien no se puede pensar, porque ya se fue lejos de nuestro alcance” (Fogwill, 1998: 289)<sup>7</sup>.

Por otra parte, la incorporación tardía de la tecnología y los artículos de moda en los márgenes, cuando en los centros ya han dejado de ser una novedad o han caído en desuso, vuelve a los sujetos personajes a destiempo:

Era un escritor argentino. Posaba frente a una Apple que parecía dispuesta sólo para dar la idea de su inserción en el Primer Mundo. Hoy por hoy –pensó Wolff– sólo a un escritor latinoamericano se le ocurre posar frente a una Macintosh: ya todo el mundo usa PC. (Fogwill 1998: 90)

Además de poner en entredicho la supuesta globalidad de fines del siglo XX que parecía haber borrado o reducido al mínimo la brecha entre los centros y las periferias, la extensa referencia al vestuario y a los estilos y hábitos de escritores de distintas partes del mundo reproduce una iconografía que se despliega y difunde en las revistas de moda. Los escritores se definen ahora no en función de una obra sino por los atributos que esta iconografía configura y jerarquiza. Al intelectual se lo conoce pero ante todo se lo *reconoce* por este tipo de objetos de carácter indicial (el mobiliario, la vestimenta, los instrumentos de trabajo) socialmente codificados: “Los escritores americanos posan en su jardín, o en una biblioteca Chippendale, con bow-windows y vitraux revival de blindex biselados”; “los asiáticos que ahora dominan el mercado de la narrativa en Londres suelen posar con sacos de tweed y en una página de *Bloomsbury's* aparece un novelista paquistaní luciendo un juego de gorra y echarpe con el motivo del tartán del clan de los Mackenzie”; o “El lituano de *Newsweek* posa con una camisa de Armani en una escenografía que bien puede ser el hotel donde sus editores lo tienen alojado” (1998: 90). Al igual que las mercancías en las vidrieras de las grandes tiendas o en las publicidades, los escritores aparecen cuidadosamente estratificados y expuestos en las páginas de las revistas según su imagen como parte de la nueva oferta cultural en

---

<sup>7</sup> Casi para la misma época en un número de la revista *Confines* dedicado a la conmemoración de los veinte años del Golpe Militar, Casullo también advertía los coletazos del genocidio militar en las memorias, relatos e imaginarios del presente y ensayaba, como contrapartida, un tipo de escritura crítico-creativa destinada a restituir la memoria de las palabras y sus antiguos sentidos olvidados precisamente gracias a “las gramáticas disciplinadoras de los recuerdos”: “Barbarie entonces que persiste en la escritura. Quiero decir, que persiste como aullido sofocado aun en ‘lo todo cambiado’, en lo supuestamente distinto, en la nueva época, en las ‘nuevas problemáticas’” (Casullo 1996: 19).

un mercado cada vez más amplio, configurando una suerte de hagiografía laica que permite “una objetiva tasación de su lugar relativo en el mercado de mercancías humanas” (1998: 255).

En un tiempo en que la política y la literatura sólo existen bajo los contornos precisos de la imagen espectacular, la novela de Fogwill renuncia a la interpretación y se detiene, por el contrario, en la superficie de las cosas ya que es a partir de este muestrario de palabras, lenguas, objetos, hechos, lugares y personajes pertenecientes a distintos tiempos y espacios que el texto pone de relieve la falta de cambio y sugiere otras constelaciones de sentido. Esta reticencia a interpretar constituye asimismo una suerte de antídoto contra la reificación del pasado en una memoria legible en función de criterios discursivos políticos, judiciales, filiales que toda una industria de la Dictadura militar ponía en marcha por esos años. Mediante la alusión al terrorismo de Estado a partir de la exhibición casi obscena de la frivolidad de los noventa el texto paradójicamente se rehúsa a transfigurar la experiencia en mercancía y libera al pasado de la instrumentalización del recuerdo.

## **Bibliografía**

- Bauman, Zygmunt 2001 *La globalización. Consecuencias humanas* (México: Fondo de Cultura Económica).
- Benjamin, Walter 1998a “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” en Aguirre, Jesús (comp.) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Madrid: Taurus).
- Benjamin, Walter 1998b “Sobre algunos temas en Baudelaire” en Aguirre, Jesús (comp.) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (Madrid: Taurus).
- Casullo, Nicolás 1996 “Una temporada en las palabras” en *Pensamiento de los confines* (Buenos Aires), N° 3.
- De Certeau, Michel 1996 *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana).
- Fogwill, Rodolfo E. 1998 *Vivir afuera* (Buenos Aires: Sudamericana).
- Grenoville, Carolina 2010 “Memoria y narración. Los modos de re-construcción del pasado” en *Andamios. Revista de investigación social* (México) N° 13.
- Huyssen, Andreas 2002 *En busca del futuro perdido* (México: Fondo de Cultura Económica).
- Olivari, Nicolás 2000 *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).
- Sarlo, Beatriz 2009 *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana* (Buenos Aires: Siglo veintiuno).