Ucronía y autoficción en

*Un guion para Artkino*

En 1516, Tomás Moro describió su estado ideal, ubicándola en una imaginaria isla localizada en el continente americano que los europeos recién empezaban a explorar. Así, desde su nombre y su primitiva ubicación geográfica, utopía se ubicaba en el no-lugar, lo que propició a Moro y a sus incontables sucesores el espacio ideal para que cada nuevo autor pudiera edificar su visión de lo que el Estado y el ser humano debían ser.

Con el paso del tiempo, las utopías escaparon de los límites geográficos y se trasladaron más allá de los límites del tiempo conocido. En 1772, Louis S. Mercier cerró los ojos y los abrió transportado misteriosamente al París del siglo XXV. De esta manera, en el libro *El año 2440: Un sueño como no ha habido otro*, la utopía conquistó el tiempo, trasladándose al futuro distante.

Pero sería Charles Renouvier, quien, en 1852, trastocaría las reglas de juego al transformar la utopía en «ucronía». En su obra, *Ucronía: la utopía en la historia*, Renouvire imaginó un Imperio romano donde Marco Aurelio elige un sucesor distinto a su hijo Cómodo, desencadenando así un desarrollo fundamentalmente diferente de la historia occidental. Con Renouviere el no-lugar se convierte en no-tiempo, en la historia fuera del tiempo.

En nuestro país, en pleno siglo XX, Rodolfo Fogwill se hace eco de esta trayectoria a contramano del tiempo con su obra *Un guion para Artkino*. En esta novela, redactada en 1978 y publicada más tres décadas después, Fogwill imagina una Argentina socialista bajo la influencia de una U.R.R.S. que se ha expandido por casi todo el planeta. La obra se narra desde el punto de vista de Rodolfo Fogwill, miembro de la Sociedad de Escritores del Estado que ha recibido el encargo de escribir un nuevo guion cinematográfico para el régimen. Así, la novela se organiza como las reflexiones del «camarada» Fogwill que como parte de su método de trabajo describe su vida diaria en el acto de redactar la obra que le ha sido encargada.

La Historia ajena a los hechos se nos describe mediante una autobiografía igualmente contra fáctica. El presente trabajo buscará entonces analizar la manera en que Fogwill se convierte a sí mismo en sujeto ficcional y como este aparato autoficcional se activa con el relato ucrónico de *Un guion para Artkino.*

**La Historia que podría haber sido y no fue**

Para comprender mejor la novela de Fogwill es necesario profundizar más en el género ucrónico en la que la hemos inscripto. Pasemos a explorar entonces el sentido y la mecánica interna de la ucronía.

En nuestro país, uno de los trabajos más originales referidos a este tipo de relatos es el realizado por Daniel del Percio. En *Soñar del demonio: utopías, distopías y “ucronías” hitlerianas*, este investigador realiza un profundo análisis de un conjunto de novelas norteamericanas que presentan el fenómeno del nazismo a través de diversas posibilidades ucrónicas[[1]](#footnote-1). Aunque su exploración del tema es fascinante, lo que nos interesa es la relación que Del Percio establece entre historia y utopía.

Propone el investigador argentino que la misma idea de lo utópico responde a una particular visión teleológica de la Historia. La utopía moderna respondería a la necesidad del ser humano de otorgarle un propósito al devenir histórico. El Estado Utópico, la concreción de una sociedad ideal se constituye como fin de la Historia. Más claro: la finalidad de la historia humana vendría a ser la concreción de la utopía.

Ideas similares sostiene Raymond Trousson cuando distingue al espacio utópico de otras imágenes idílicas como el Paraíso Terrenal o de la Edad de Oro en su artículo sobre «Utopía y utopismo». Para Trousson, estas imágenes remiten a una concepción teológica del mundo, pues representan un estado inicial de beatitud y comunión con la naturaleza que solo se sostiene en tanto el ser humano se somete a la ley fijada por lo divino. Es un mundo dado al hombre y perdido por la falta en el cumplimiento de un orden sagrado. En contraste, con esta visión nostálgica de un pasado ideal, la utopía mira a un futuro alcanzado por la acción humana la cual, guiada por la razón, llega a construir una sociedad ideal. Un paraíso del ser humano y para el ser humano.

También Umberto Eco observó la relación entre la utopía y el devenir histórico. Así, según el semiólogo italiano, la narración utópica, que por definición se reconoce como ficticia, presenta una clara proyección hacia el futuro, llegando al punto de provocar la acción humana concreta en la realidad. O en las propias palabras de Eco:

«Por la esperanza en un futuro posible, muchos hombres pueden llegar a realizar enormes sacrificios y hasta morir, arrastrados por profetas, visionarios, predicadores carismáticos y movilizadores de masas, que inflaman las mentes de sus seguidores con la visión de un futuro Paraíso en la Tierra (o en otra parte)» [Eco (2013) *Historia de los lugares legendarios.* Barcelona: Random House, p. 309)

Coincidimos con estos autores al considerar que el relato utópico, a pesar de ser ficticio, se proyecta en el devenir histórico como proyecto de una sociedad deseable dable de ser realizada en el futuro.

A esta visión, Daniel del Percio afirma además que tanto la utopía como la distopía pueden ser vistas como “reacciones” del autor frente a la época que le toca vivir. Frente a las problemáticas de su realidad histórica, el escritor de naciones ideales se desplaza a un espacio otro bien para edificar un estado donde las falencias de su comunidad hayan encontrado solución, bien para presentar la pesadilla de una sociedad donde esas problemáticas han llegado a sus últimas consecuencias.

En este esquema, la ucronía iría un paso más allá. En lugar de moverse en el espacio o seguir el tiempo lineal a un futuro distante, el relato ucrónico da un salto hacia atrás en la línea de los eventos humanos. A partir de la pregunta fundamental “¿qué hubiera pasado sí?”, imagina un devenir histórico diferente, que desemboca en un tiempo presente paralelo al que comparten autor y lector.

Se entiende entonces el otro nombre habitual de este género: novela contra fáctica o contra factual, historia contraria a los hechos tal y como sucedieron. También podríamos entenderlo como narración de los hechos que podrían haber ocurrido. Y aquí surge un nuevo tema: ¿cómo se constituye esta narración?

Del Percio observa que la ucronía, a semejanza de la novela histórica, se sirve de una perspectiva individual para narrar la realidad de ese presente alternativo. La ucronía no es mera elucubración o “historia virtual”, sino que requiere de la perspectiva de personajes internos que permitan actuar como “mediadores” entre el lector y el presente alternativo que se le presenta. Así, la ucronía debe «construir una ficción con elementos históricos alterados que permitan explorar no solo el devenir histórico, sino en qué medida existe dentro de la historia una dimensión individual» [Del Percio (2020) *Soñar al demonio*. Buenos Aires: Miño y Dávila, p.46].

Y es en este punto, donde podemos apreciar la originalidad de Fogwill cuando lleva el juego contrafactual de la ucronía a su consecuencia lógica. Si la ucronía se basa en una historia alternativa para describir un presente, un estado de situación, que hubiera podido ser, entonces lógicamente podría incluir en ese estado de cosas al propio autor literario. Rodolfo Fogwill construye su obra *Un guion para Artkino* como una narración autobiográfica escrita por un Rodolfo Fogwill alterno, uno que no existe, pero que podría haber existido en la Argentina soviética que se nos presenta en esta novela.

**El juego de la autoficción en la novela de Fogwill**

La trama de *Un guion…* se desarrolla en una Argentina Socialista que, como la mayor parte de los países del globo, se encuentra bajo la influencia de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. En esta otra Argentina, el camarada Rodolfo Fogwill recibe el encargo de elaborar un guion coherente con la ideología del régimen. Sin mayores indicaciones sobre el contenido, el Fogwill alternativo escoge el género de ciencia ficción, considerándolo de agrado del público, en lugar de uno de los géneros «que domino por haberlos empleado en obras anteriores: sea la autobiografía, la exégesis o el panegírico» [Fogwill (2009) *Un guion para Artkino*. Mérida: Periférica, p. 24].

Ironía magistral la de Fogwill (real o ficcional) ya que el texto toma elementos de todos los géneros previos. Las páginas que deberían describir el argumento de la cinta para Artkino se van rellenando con descripciones y reflexiones de la vida privada del escritor en la Argentina socialista. La obra se construye en un largo diario íntimo que se justifica como herramienta que dará a los cineastas soviéticos una comprensión más acabada de la perspectiva particular del guionista, produciendo que la película resulte en una versión más fiel a esta visión particular.

«La primera parte de la obra se extiende durante setenta y cinco páginas. Las primeras veinticinco, hasta la fijación del marco histórico, son una definición del autor. Al conocerlo trabajarán mejor los técnicos para expresar lo que el autor quiso (…). Más adelante, hasta la página treinta y cinco, se define el marco histórico. Y posteriormente, se anecdotiza -es esta parte de la novela- la cotidianeidad del autor, para que puedan ver las escenas del filme con los ojos del autor de la obra» (Op.cit, ps. 66-67).

Fogwill profundiza el juego metatextual al describir exactamente la cantidad de hojas dedicadas a cada parte de su larga introducción en preparativa del guion propiamente dicho. Guion que nunca llegaremos a ver, ya que a medida que continua la narración de los eventos diarios, el camarada Fogwill abandonará completamente el encargo cinematográfico oficial, cuando el escritor de cincuenta y cinco años entable una relación con su, mucho más joven, secretaria.

Este cambio total a lo autobiográfico irónicamente apunta a la parodia de un relato ficcional, ya que la historia del camarada Fogwill y Silvia, joven estudiante universitaria cuya independencia de pensamiento la hace crítica al régimen, refleja la historia de Winston Smith con Julia, protagonistas de la novela distópica *1984* de George Orwell. Esta relación sentimental, a su vez, fuerza al camarada Fogwill a tomar conciencia de las inconsistencias e injusticias internas de la Argentina soviética.

Observemos entonces el movimiento interno de la novela: el encargo oficial del régimen pasa a la existencia personal del Fogwill ficcional que, a través de su relación romántica, volverá a la sociedad de la Argentina soviética, funcionando como descripción crítica de la misma. Vemos en acción el recurso que Daniel del Percio describe: la experiencia vital del personaje que lleva a describir la sociedad en que este opera[[2]](#footnote-2). La historia narrativa personal se constituye en descripción del contexto histórico en que el personaje se mueve. Sin embargo, a este esquema agregamos la originalidad de que nuestro personaje no es otro que un Fogwill alternativo.

El “camarada Fogwill” se presenta bajo la tríada propia del relato autobiográfico: autor, narrador y personaje, las tres figuras unidas en un solo individuo a través de la denominación del nombre propio. Sin embargo, ocurre aquí que el autor de esta obra autobiográfica es un yo abiertamente ficcional. El “camarada” Fogwill no existe más allá de los límites del libro escrito. Se trata de un Fogwill inventado o, como hemos preferido llamarlo, alternativo. El Fogwill “que podría haber sido” en esta Argentina que no fue. La novela entra así en el terreno de la narración autoficcional.

La autoficción pareciera surgir con particular fuerza durante la década del 70 del siglo pasado, en consonancia aparente con los dictámenes del deconstructivismo francés que, con Roland Barthes a la cabeza, pronuncian la muerte del autor. Esta perspectiva problematiza abiertamente la narración autobiográfica en donde se pone en cuestión la realidad misma del yo individual que pretende expresarse a través de la palabra. En este contexto cultural es donde surge la autoficción, que ofrece la narración de un yo abierta e intencionalmente ficcionalizado.

Los límites del género son complejos e incluso el apelativo de género ha sido puesto en duda por la crítica contemporánea. En su análisis de la autoficción Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo la relacionan (y distinguen) de aquellos textos ficcionales donde solo se ve la intromisión o incorporación aislada del autor dentro del universo ficticio que ha creado[[3]](#footnote-3). A estos textos, que parecieran buscar resaltar el carácter de artificio del relato, los autores le dan el nombre de «auto(r)ficción», destinando el de autoficción para aquellos donde: «Un personaje ficticio (…) se disfraza con el nombre o un derivado del autor real y/o con otras características biográficas similares» [Toro, Schlickers y Luengo (2010). *La obsesión del yo.* Iberoamericana, p. 21].

La autoficción conlleva un fuerte carácter lúdico, pues al exponer la artificialidad de la figura autoral, demuestra cuán poco definida es la línea que separa el discurso ficticio de aquellos que se pretenden como discursos referenciales “de lo real”.

De todas las definiciones o reflexiones sobre este género nos interesa recuperar particularmente una observación que nos da el crítico español Manuel Alberca. Afirma este investigador: «El autor de autoficciones no se conforma solo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que el podría haber tocado en suerte vivir» [Alberca (2007) *El pacto ambiguo.* Madrid: Biblioteca Nueva, p. 33].

Nos damos aquí cuenta de la lucidez de Rodolfo Fogwill al crear al “camarada Fogwill”, para que funcione simultáneamente como personaje, narrador y autor sucedáneo de esta novela. La Argentina que podría haber sido es descripta por el Fogwill que podría haber vivido en ella. El recurso autoficcional complementa la lógica del relato ucrónico, puesto que tanto el uno como el otro problematizan la propuesta de discursos que se pretenden como referenciales: el de la Historia y el de la autobiografía. Temática muy afín al contenido de la novela y la propuesta que esta parece encerrar.

En la Argentina soviética la realidad se dice de acuerdo a los lineamientos del Estado y se justifica continuamente mediante interminables divagaciones filosóficas que mezclan el materialismo histórico, el dogma socialista y los típicos prejuicios pequeño-burgueses.

Nuevamente vemos los guiños al clásico de George Orwell con el trabajo de rescritura histórica que ejercen los organismos estatales. Así, nada más en el primer capítulo se nos narra como una comisión oficial de la Sociedad Argentina de Autores y Escritores “exhuma” los originales perdidos de Jorge Luis Borges en donde se revela su supuesta adherencia al movimiento obrero. De modo similar Sarmiento recibe el título de camarada y es hermanado ideológicamente con Perón. El pensamiento y la biografía de las figuras históricas es reescrito para que resulte coherente con los lineamientos del Estado.

La escritura del yo está igualmente comprometida ya que a lo largo de la novela vemos como el “camarada Fogwill” se escribe a sí mismo de acuerdo al modelo del intelectual leal al régimen, intercalando en su narración continuas alabanzas a la Argentina soviética en una obsecuencia que motiva a la risa, hasta que recordamos que los escritos del narrador son revisados continuamente por subalternos y por su propia esposa que actúan como censores oficiales y extraoficiales del Estado.

Así, tanto el discurso histórico como el personal están atravesados por la censura política. De esta manera, tanto desde su temática como desde sus mecanismos internos, la novela de Fogwill parece poner en duda la idea de que la palabra pueda verdaderamente decir algo del mundo que nos rodea. O como dice el «camarada Fogwill» llegando al final de su autobiografía imaginaria, la actividad del escritor solo sería:

*«una transacción entre lo que se puede decir y lo que no se puede decir (…) sea porque no es y nunca ha sido o, tal vez, porque solo es cuando es mirado sin ánimo de aplicarlo al ejercicio de la literatura» [Fogwill (2009) Un guion para Artkino. Mérida: Periférica, p. 171]*

**Conclusión**

Podemos ver entonces que en *Un guion para Artkino* Rodolfo Fogwill se aprovecha de los mecanismos de la ucronía y de la autoficción no solo para describir la ambigua sociedad de una Argentina soviética que podría haber sido, sino para describir y problematizar la labor del escritor.

En un magnífico juego autoficcional un Fogwill que podría haber sido aprovecha el encargo oficial que le impone el régimen para intentar decirse y justificarse a la vez que intenta justificar la realidad de esa Argentina que podría haber existido y nunca llegó a ser. Al problematizar tanto el discurso histórico como el autobiográfico, Fogwill (nuestro Fogwill real) pone en duda el mismo discurso referencial.

¿Puede el escritor usar las herramientas de la palabra para decir el mundo que lo rodea? ¿Puede siquiera decirse a sí mismo? Fogwill parece destacar en su novela la realidad de que todo relato por referencial que se pretenda ser sigue siendo artificio y hasta cierto punto ficción.

**Referencias bibliográficas**

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Del Percio, D. (2020). *Soñar el demonio: “utopías”, distopías y ucronías hitlerianas*. Buenos Aires: Miño y Dávila. Recuperado el 1 de julio en: [Soñar el Demonio : “utopías”, distopías y ucronías hitlerianas | DSpace-CRIS @ UCA](https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/11031)

Eco, U. (2013). *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Random House Mondadori. S.A.

Fogwill, R. (2009). *Un guion para Artkino*. Mérida: Periférica.

Trousson, R. «Utopía y utopismo» en Fortunatt, V.; Steimberg, O., y Volta, L. (comp.). (1994). *Utopías*. Buenos Aires: Corregidor.

Toro, V.; Schlickers, S., y Luengo, A. «La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación» en Toro, V.; Schlickers, S., y Luengo, A. (eds.) (2010) *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Ed. Iberoamericana.

1. Las obras en cuestión son *El hombre en el castillo* de Phillip K. Dick, *La conjura contra América* de Phillip y *El sueño de hierro* de Norman Spinrad. [↑](#footnote-ref-1)
2. La perspectiva individual para la descripción social puede verse también en el género utópico, y puede relacionarse con la dinámica del relato o crónica de viajes que surge en esa misma época. Tanto Rafael Hythloday, en la *Utopía* de Moro*,* como el capitán Lemuel Gulliver en la obra de Jonathan Swift responden a este esquema de viajeros que se introducen en sociedades ideales positivas o negativas, que pasan a describir para sus lectores contemporáneos. [↑](#footnote-ref-2)
3. Al respecto podemos citar el ejemplo clásico de la «nivola» de Miguel Unamuno, *Niebla*. [↑](#footnote-ref-3)