

RECUENTOS DE UN YO ANFIBIO. EL AUTOR EN LA TRAMA DEL RELATO

*Recounting of an amphibious I.
The author in the plot of the story*

Juan Pablo LUPPI

UBA - CONICET

pabloluppi@hotmail.com

Resumen

Junto con *Los libros de la guerra* (2008, reeditado en 2010), la tercera y cuarta ediciones de *Los pichiciegos* (2006 y 2010) y la segunda de *Vivir afuera* (2009), *Cuentos completos* (2009) del escritor argentino Fogwill (1941-2010) culminaría una serie de últimos movimientos realizados por el autor devenido personaje y lector/editor de sí. El reordenamiento de lo previo en función de lo póstumo, según la política de reedición definitiva practicada en sus últimos años de vida, permite sistematizar algunos ejes significativos para abordar la obra de Fogwill, a partir de su nudo originario ficcionalizado en la escritura: el autor como gesto de poder.

Palabras claves: Autor; Cuento; Fogwill; Narrador; Poder; Yo

Abstract

Together with *Los libros de la guerra* (2008, reprinted 2010), the third and fourth editions of *Los pichiciegos* (2006 y 2010) and the second of *Vivir afuera* (2009), *Cuentos completos* (2009) by Argentine writer

Fogwill (1941-2010) would culminate a series of last movements made by the author, when he becomes character and reader/editor of himself. The reordering of his previous work in function of the posthumous, according to the politics of definitive republishing practiced in his last years of life, allows us to systematize some significant axis to deal with the work of Fogwill, from its primary knot fictionalized in writing: the author as a gesture of power.

Keywords: Author; Story; Fogwill; Narrator; Power; I

Tengo cincuenta y cuatro años. He llegado a mi madurez como escritor y como hombre y sé que no me quedan muchos años de vida productiva. Una década, tal vez un par de décadas y ya no podré dar a la literatura las energías que, sin pausa, he vertido sobre ella durante treinta años. Recién entonces descansaré.

Fogwill, íncipit de Un guión para Artkino [2008: 11]

Últimos reordenamientos

Cuando Fogwill muere en agosto de 2010, lo póstumo ya había empezado a dar un plus de sentido a su producción literaria, desde que la posibilidad de una identidad de gran autor con obra completa empezó siendo imaginada y realizada públicamente por el propio Fogwill. A la confirmación de ese peso específico en el sistema literario hispanoamericano apuntan las operaciones de *autor-editor de sí* que Fogwill incrementa en su último lustro de vida, pautando el principal trabajo literario del escritor en el período que, hacia los 65 años, considera su vejez. La potencia del sesgo último y conclusivo de esta auto-confirmación, iniciada como validación de sí junto con la publicación de obra en 1980, se hace visible en 2004 con el poemario titulado *Últimos movimientos*. Después de fumar pipa, verse delgado en el espejo y enumerar hábitos previos al desayuno, el cuarto de los “Últimos movimientos del señor Fogwill” condensa el problema que leeremos en torno al volumen de *Cuentos completos* publicado en agosto de 2009: “El señor contempla su obra” [2004: 17-21]. El autor culminaría su obra trabajando en los mismos nichos productivos en los que se había iniciado, la edición, la poesía y el cuento; a la vez, como en los comienzos mediante un concurso de cuentos, el final está

pautado por la selección y reordenamiento de lo que el autor considera valioso de su obra, aquello que, por acumulación, sustracción, leve pulimiento, la dispone como *completa*. En esas acciones de auto-edición, en particular las realizadas sobre sus *Cuentos completos*, el que vuelve a los textos anteriores es el mismo que los firmó y a la vez es otro, el autor que contempla su obra, y con esta vuelta retrospectiva y anti-cronológica logra un avance definitivo: hacia su propio final.

Volver a armar un libro de cuentos con textos aparecidos en libros publicados desde 1980 (y juzgar la selección *completa*), dar consistencia de libro a artículos dispersos durante tres décadas, o reeditar novelas pasadas precedidas por las palabras actuales del autor, son modos a la vez editoriales, narrativos y poéticos de renovar la palabra pasada, confirmar el propio aserto, validar una obra completa, probar que la escritura firmada por Fogwill es tan contundente en 2010 como lo fue su proyección hacia 1980. Como acota el narrador que abre los *Cuentos completos* con “Dos hilitos de sangre” de 1980 (en su primera edición en *Música japonesa* ya estaba ese paréntesis): “pensé aquel día (y hoy, analizándolo mejor me convenzo de que estaba en lo cierto)” [2009 a: 25]. El yo narra desde un *hoy* que corrobora su certeza de *aquellos días*, un pasado reciente que engloba las tres décadas pasadas, lo contemporáneo, que coincide con el período de desarrollo de la obra.

Desde los inicios de visibilidad en el campo literario hacia 1980, con la inversión del dinero de un premio masivo en un proyecto editorial independiente y menor (Tierra Baldía, donde publica su poesía en serie con las de Osvaldo Lamborghini y Oscar Steimberg), Fogwill había hecho del sector editorial una clave de su oficio literario. En sus últimos años intensifica y amplifica la intervención editorial sobre la propia obra, conformando un programa auto-retrospectivo que planea el final, dispone el movimiento como último e imagina lo que no podrá vivir, lo póstumo. Ese trabajo literario *pre-póstumo* puede verse en textos diversos, que a su vez dan cuenta de la amplitud textual y paratextual de la obra de Fogwill. La serie empezaría con el poemario de 2004 que bien puede titularla, *Últimos movimientos*, publicado en una independiente editorial de poesía, Paradiso, que había publicado *Lo Dado* en 2001 y *Canción de Paz* en 2003. El libro de 2004 culminaría

esa serie elaborada a la manera de Fogwill, vinculando dos lugares disímiles: la entonación de la voz poética y la ubicación (editorial) en el mercado de lecturas. Ese nombre devenido marca registrada, Fogwill, es *el señor* de quien se predicen acciones que son poemas; esa tercera persona serviría como variable poética del yo que actúa como sujeto de los últimos movimientos.

Publicado por Mansalva en 2008, con una segunda edición aumentada en 2010, *Los libros de la guerra* integraría esta serie de últimos movimientos con el plus de incorporar allí la escritura de prensa, género que fuga de la ficción hacia la crítica y abona la *mitología autoral* desde protocolos de lectura pegados a la realidad; esa fuga es relativa, también allí el autor fabrica un umbral de intervención en el campo cultural mediante las resonancias del yo y las ficciones de la escritura, e incrementa ese efecto con el cambio de soporte, al convertir papeles dispersos en voluminoso libro.¹ El tono global de *Yo ya lo dije* abarca el gesto compilatorio de *Los libros de la guerra* e impone su convencimiento de haber estado en lo cierto. El “Yo” que da título a la primera sección del libro podría abarcar todos los artículos y titular directamente el libro; además, amplificado desde los bordes entre ensayo, autobiografía y ficción, genera resonancias de tono y de intereses en relación con las primeras personas construidas en varios cuentos (que veremos) y algunas novelas (*Los pichiciegos*, *La buena nueva*, *Un guión para Artkino*).

La reconstrucción de autor/obra, equivalida a la marca *Fogwill*, también es movilizada en algunas reediciones cuyo efecto confirmatorio se anticipa con convicción, en particular la tercera y la cuarta edición del clásico, *Los pichiciegos*. Habiéndose consagrado como tal menos en su primera edición de 1983 que en la segunda de 1994 -cuando propicia lecturas críticas como las de Sarlo (1994), Schvartzman (1996), Blanco-Imperatore-Kohan (1993-1994)- la tercera edición en 2006 abre nuevas lecturas que revalidan la novela (Kohan, Jarkowski). La última edición del autor fecha en abril de 2010

¹ Como señala Premat [2006: 313-315], la categoría de *mitología autoral* permite observar el doble condicionamiento del autor en tanto construcción social e imaginaria: desde afuera, por el campo cultural en que se incluye la obra, y desde adentro, por las resonancias con el yo ideal y las ficciones de la escritura.

una “Nota del autor a la séptima edición” (debe contar reimpressiones de la tercera), que retoma el sintagma contundente que veremos en los prólogos de *Vivir afuera* y *Cuentos completos* (escritos el año anterior), la frase que asigna autoridad y propiedad a lo reeditado: *del autor*. “En razón de mi edad”, dice Fogwill en el último párrafo de la última escritura del libro clásico, y lo dice cuatro meses antes de morir, “debe considerarse la versión definitiva de la obra” [2010: 9]. Aprovechando los lugares paratextuales de la obra ahora vuelta definitiva, el autor interviene directamente sobre su recepción: establece su última lectura, declara cómo *debe considerarse*, dispone su control para las incontrolables lecturas futuras.

Un año antes de la muerte, en septiembre de 2009, aparecen en simultáneo dos libros que actualizan aspectos mayores de la obra narrativa en ambas vertientes, cuento y novela. El Ateneo hace la segunda edición de *Vivir afuera* [más de una década después de la primera, por Sudamericana en 1998], y Alfaguara publica los *Cuentos completos*. El movimiento es otro con respecto a la trilogía poética de 2001-2004 publicada por Paradiso, pero también se realiza a la vez en el texto y el paratexto, entre escritura y edición. Ambos libros tienen umbrales con dueño, *del autor*, breves prólogos donde Fogwill sopla la voz asociada a la firma y la imagen, lugares tan necesarios al libro que no se reemplazan por un prólogo ajeno, aunque sea justo como el de Elvio Gandolfo a los *Cuentos completos*. La tipografía del título del prólogo de *Vivir afuera/2009* sintetiza el gesto: “DEL AUTOR” se destaca como tal, y abajo en minúscula agrega “A la segunda edición/agosto de 2009”. La edición pertenece al autor, el mismo, el conocido por la marca, y a la vez el otro, el que vive en presente, el que poco antes de morir actualiza la marca y vuelve a firmar con nuevas fechas. En ese umbral de reedición, lo primero que hace el autor es separar su envejecimiento biológico de la permanencia del texto: “*Vivir afuera*: releo y veo que no ha envejecido. Yo sí.” Luego de distinguirse del “anciano perverso y terminal que tan bien me representaba en 1983” en el relato “Luz mala”, afirma pese a todo la permanencia del yo junto a la del texto: “Pero yo sigo igual. E igual *Vivir afuera*: pasaron once años de su escritura, los bordes siguen siendo los mismos”. La repetición de lo previo, modificada desde la coyuntura final de la obra, concluye el primer párrafo con la convicción previa a

la muerte, proferida por el autor que envejece pero sigue igual, porque tiene el poder de reeditarse con satisfacción: “Vejez es repetirse satisfactoriamente. Malo será ya no poder hacerlo” [2009 b: 7].

La “Nota preliminar del autor” a los *Cuentos completos* también se mueve entre la pérdida de intensidad por el paso de los años y el cuidado de evitar simular la voz a cuyo dictado se escribe (y en este nivel la edición sigue cruzada intensamente con una voz poética). En ese borde fundamenta la unidad y completitud de su producción cuentística: “Todos fueron escritos como al dictado de una voz, que, con el tiempo, fue apareciendo con menor frecuencia e intensidad. Lo peor que uno podría hacer es intentar simularla” [2009 a: 13]. En la tradición borgeana del paratexto de autor que ordena y resignifica sus textos, Fogwill destaca una especie de premisa posborgeana, enunciando el temor de copiarse a sí mismo como un auto-mandato de evitar la decadencia, visible en el precursor considerado anciano. La unidad de lo compilado, además, quiere enriquecerse con la decisión anti-cronológica del ordenamiento: “sacrifiqué la sucesión cronológica a favor de un orden de tonalidades y efectos”. El desorden cronológico reformula el orden de publicación, en beneficio de otro orden, el de la intimidad de la escritura y su proyección a la vida común.

El libro corrobora que el grueso de la producción cuentística se ubica en siete años, que en la cronología histórica coinciden con el período de hegemonía del orden represivo en Argentina: entre 1977 y 1983 escribe diecisiete de los cuentos completos, o sea todos excepto cuatro. Las fechas de esos cuatro relatos muestran ciertas sincronías con la producción novelística de Fogwill (a la vez pauta por la reedición): son de 1994 (cuando reedita *Los pichiciegos* por primera vez y la repercusión es positiva), 1998 (cuando aparece *Vivir afuera* y su impacto no condice con la expectativa ambiciosa del autor), 2001-2002 y 2007 (cuando *En otro orden de cosas* y *La experiencia sensible*, ambas fechadas en 2001, vuelven a los 70 después de los 90, gesto replicado en 2008 con *Los libros de la guerra* y *Un guión para Artkino*). Los lugares previos de los cuentos son siete libros, en editoriales argentinas diversas entre 1980 y 1998; los tres últimos (aparecidos en la década del 90: *Restos diurnos* y los dos titulados *Muchacha punk*) ya eran compilaciones con agregados e intervenciones menores aunque

significativas. *Cuentos completos* reúne veintiún cuentos y deja afuera trece que habían sido editados en distintos libros del autor; mejor que una pérdida en la edición de 2009, esas exclusiones aportan un nuevo valor a los siete libros de cuentos. La selección excluye un tercio de la producción cuentística publicada: lo *completo* de la edición es relativo, aunque la misma incorporación en una serie editorial de cuentos completos alcanza para corroborar la amplitud de la narrativa de Fogwill, y reenviar la lectura desde el presente a las partes previas de esa obra amplia.

Sobre la homogeneidad de la marca de autor la literatura imprime sus propias variaciones. Ese nombre que hacia 2009 ya era una marca registrada desde un cuarto de siglo atrás, *Fogwill*, es el sujeto que acciona el recuento final de tonalidades y efectos, de modo muy coherente con una obra donde las formas afectivas y enunciativas han sido generadas por ese protagonista: el yo autoral, la marca registrada, inscripta en la indagación escrita de las fronteras peligrosas entre el individuo y la sociedad. El reordenamiento de los cuentos en 2009 permite organizar los ejes de un rastreo de problemas críticos en la obra, cuestiones de lectura/escritura visibles bajo la firmeza pública de la marca autoral. Las intromisiones de esa marca en voces narradoras, como las estrategias del relato y la elaboración formal de la lengua, resultan atravesadas por diversas fronteras (fenomenológicas, literarias, discursivas, sociales, políticas, sexuales) cuya potencia de separación y contacto explora la escritura. Esa exploración puede analizarse en algunas instancias pautadas en los *Cuentos completos*, que validarían un abordaje global de la obra, a partir de esta idea del ordenamiento de lo escrito según tonalidades y efectos del escritor: la figuración autoral en las ficciones, los dobleces del narrador anfibio y transformista, y la agonística del campo literario y cultural argentino. El próximo apartado propone una indagación textual de la primera instancia, que funciona como nudo originario de las otras y de la obra completa de Fogwill.

Orden del señor

Los *Cuentos* seleccionados y levemente intervenidos por Fogwill *completarían*, antes que la mera producción cuentística, la imagen

autoral de cuentista productivo. El libro viene a convalidar la propia lectura de autor/editor, como lógica de la obra más allá de ella. Y esa lógica orienta también las correcciones, menores y significativas, realizadas en algunos cuentos con respecto a sus ediciones anteriores. Así, después de publicar *La buena nueva de los Libros del Caminante* en 1990 (que Fogwill consideraba malograda y solo se reedita en 2013), resulta coherente con la lógica autoral que cambien los títulos posibles que Rodolfo Onrubia, la primera persona narrativa de “La chica de tul de la mesa de enfrente”, programa para el manuscrito de Michel, el amigo francés enfermo (una amistad literaria/editorial que incluye envidia, traición, plagio): su *Historia del caminante*, que Onrubia planea publicar “con mi firma”, cambiaba su título por *Libro de caminantes* en la versión de *Mis muertos punk* [1980: 17] y de *Música japonesa* [1983: 100-101] y, en la versión definitiva de 2009, replicando mejor el título de la novela de 1990, pasa a llamarse *Nuevas de un caminante* [2009 a: 91]. El autor se desplaza como caminante por su obra realizada, y recupera los *libros* pasados para producir novedades acordes al presente, *nuevas* estipuladas como buenas. La tensión con la obra reconocible, con un título emblemático reutilizado entre un cuento y dos libros, pautaría la conversión del otro libro de relatos de Michel que Onrubia debe mecanografiar: matando a la muchacha famosa, el título de 1980 y 1983 (“Muchacha punk”) cambia en 2009 por *La muerta Punk* [así tipografiado como título de libro]. Cuando hacia el final de “La chica de tul” se repite el título del libro de Michel, en las dos primeras versiones copia el del primer libro de cuentos de Fogwill, *Mis muertos punk* [1980: 38; 1983: 121], y en 2009 la distancia agrega una torsión grotesca: *Muñecos Punk* [106]. La fama reconocible de la obra queda establecida por el juego de variaciones que propician los títulos, un juego poético que busca su sentido en los sonidos de la lengua (todas las variantes, terminadas en el sonoro *punk*, son sintagmas cuatrisílabos).

Además de breves agregados que, para confirmar su vigencia, señalan el paso del tiempo sobre los textos (“de 1979”, “por la época de su primera redacción”), otro tipo de modificación, visible y sin sutileza, apunta a la táctica de imposición de sí como autor, mediante la referencia al escritor rival en el campo literario, el novelista premiado por los años de *Vivir afuera*: Ricardo Piglia, cuyo personaje

emblemático es Emilio Renzi (segundo nombre y apellido de Piglia). La mención de *Emilio Renzi* (sic) en “Los pasajeros del tren de la noche” ocupaba pocos renglones en las versiones de *Música japonesa* [1982: 12] y *Restos diurnos* [1993: 145]; en los *Cuentos completos* [en el centro de la arquitectura del libro], el nombre deja caer la *i*, se explicita como *Emilio Renzi* y su aparición se expande a una veintena de renglones que son una digresión forzada, chistosa a lo Aira y extemporánea en el decurso del cuento, sobre el personaje de Piglia “que justo había ganado el Teleloto y salía de depositar el cheque” [2009 a: 228-229]. El autor modifica los cuentos que selecciona de la obra realizada, en función del lugar actual de esa obra en la literatura argentina; la reedición opera como intervención ruidosa sobre los bordes del canon, y abre lugares donde insistir con la marca registrada de provocador intempestivo, cínico y burlesco.

Muchos personajes de los cuentos remedan al yo autoral que se asoma tras la escritura como su instancia originaria siempre borronada, inexpresada en la ficción como su vacío constitutivo. El narrador en primera persona de “La chica de tul”, Rodolfo Onrubia, es uno de los tantos *personajes autorales*, que dinamizan resonancias del autor relativas al nombre, a los títulos de obras que ese yo quiere apropiarse (el modo de leer de un escritor), y a sus rasgos de hombre con cierto poder, seguro de sí, en pose de conquista económica, literaria, amorosa. Como Onrubia con respecto al manuscrito de Michel, el yo no es meramente un escritor sino antes un lector que tiene el poder y el cálculo de un editor, que aprovecha una demora en un bar de aeropuerto para, además de ver tul (“Vi tul”, poético íncipit del cuento que abre la conquista de la chica de la mesa de enfrente), disponerse “a oír la voz del narrador” en el texto de Michel, “tan distinta de la voz de Michel”, y programar correcciones de conjugación y sonoridad que podría realizar “cualquier profesorcita de gramática” [88]. Es el tono suficiente de quien da la clave de un problema, que al cabo consiste en el problema de la literatura y el yo que escribe, que traza conexiones de poder entre lectura, traducción, edición, autoría y conquista masculina (de un argentino en Inglaterra).

El autor decide sobre la palabra de los personajes, maneja a su antojo las versiones posibles que conforman el relato, y pauta la enunciación narrativa en el dominio de variadas disciplinas y artes (sociología,

publicidad, política, economía, periodismo, campo literario, cuento, novela, poesía, música, barcos, autos, armas, mujeres).² Gandolfo observa en “Memoria de paso” (largo cuento de 1978-1979 que cierra la edición definitiva) “una de las tentaciones de Fogwill, que suele aflorar a menudo en su figura pública: aparecer como El Hombre que Sabía Demasiado” [Fogwill 2009 a: 9]. La petulancia de saberes diversos alcanza un tono reconocible en el primer cuento de Fogwill según el orden cronológico evitado en 2009, “La cola”, fechado en 1974 y aparecido en *Música japonesa*. En el intercambio de opiniones generado en la momentánea sociabilidad de la larguísima fila de personas que asisten al velorio del presidente J. D. Perón, el yo narrador habla de igual a igual con su amigo Pancho, presidente de un banco, y exhibe sus saberes de reportero gráfico y asesor de prensa del banco; ajeno al sentimiento colectivo de las exequias, mientras la chica que quiere conquistar lee respetuosamente las escasas noticias en diarios, el yo las considera publicidad paga, y hace lo que sabe, lo que le da poder: “yo calculaba la inversión publicitaria de cámaras, sindicatos, reparticiones públicas e instituciones diversas” [2009 a: 52-53]. La fila de la pasión colectiva se satura de números, cálculos sobre la cola y sobre el negocio de un film que está conversando con un conocido, y exhibición de estadísticas por parte del yo en su discurso sociológico delirante, aplicado en definitiva a la conquista de poder: “trato de calcular la composición de la cola”, “llego a estimar”, “hay una rubia que creo reconocer”, “se llama Miriam y ella también me reconoce”, “trato de separarla del grupo”, “exhibo mis estadísticas: se ofende”. Pese al fracaso con las mujeres que acecha en la cola, los cálculos sobre el negocio del film le permiten planear un viaje a Europa y llevar a Mariana, la conquistada en el juego masculino con mujeres de nombres parecidos, intercambiables; aplicado al poder material y simbólico (dinero, mujeres, viajes) el movimiento del yo en la cola se resume en el sintagma que abre la posibilidad de ese plan: “Yo calculo” [61].

2 Esa enunciación desde el dominio específico de saberes heterogéneos recorre toda la obra, y es un rasgo revalidado particularmente con *Los libros de la guerra*: véase el “Retrato” en la sección “Yo”, nota autobiográfica aparecida en 1998 en una edición española de obra reunida, o la decena de entrevistas en la sección “Preguntas”.

También el narrador de “Japonés” (1981), desde su primera aparición en la segunda línea del cuento, calcula más de lo que habla y ostenta un tono de experticia, en este caso relativa a la náutica: “Yo estaba en la cabina terminando de calcular nuestra posición” [1982: 49]. La trama del relato se apoya en esos saberes anfibios del autor, que atraviesan y conectan campos heterogéneos sin detenerse en uno. La contundencia no es mera exhibición: tiene función narrativa, da forma a la trama. La auto-validación se emite desde el presente de 2009 con respecto a la clarividencia de la década del 70, aplicada a debates irresueltos de la cultura argentina. La lectura de noticias en el diario, acerca de la fuga que trama “La liberación de unas mujeres” (fechado entre 1977 y 1981, y muy pegado en su trama a la coyuntura represiva de esos años), descubre los lazos problemáticos que por su parte traman la política y la vida, cuando el narrador sintetiza los comentarios de los personajes envueltos en cálculos coyunturales, sobre “los efectos que las noticias de la fuga tendrían sobre las masas, el movimiento peronista y las agrupaciones estudiantiles” [2009 a: 219].

Sobre otros niveles de esos bordes entre la ficción y la vida, la literatura y la cultura, con el poder de dominar la multiplicidad de versiones, campea el yo del único cuento inédito integrado a los *Cuentos completos*, “Otra muerte del arte”, cuya doble fecha abarca el arco de la producción completa (1979-2007), similar al período compilado en *Los libros de la guerra*. El inédito, así, sería un cuento que el autor ha escrito durante las tres décadas de su productividad. Acaso como reaseguro, lo ubica al principio del libro, en tercer lugar. Y su narrador es el yo más intensamente anfibio de los varios que circulan por la obra. La tercera persona no quita la primera sino que depende de un yo que se dice “enfermo de literatura”; en este caso la tercera es Pablo, “el personaje que yo intentaba escribir”, que aparece luego de varios renglones dominados por ese yo en situación de escribir [2009 a: 33]. El “Pablo de mi relato” nunca se autonomiza, el relato no avanza hacia él sino hacia el yo y las versiones que imagina, “que ya he bocetado”, algunas con variantes dignas de Aira o Copi, como la que convierte a Pablo en líder de una “célula de terror, cuyo único objetivo es atentar contra la vida del Sumo Pontífice Romano” [42, 45].

El yo se mueve en una orilla productiva entre lo autobiográfico y lo ficcional; con un uso acumulativo del relato metatextual, otra versión convierte a Pablo en un doble del yo, que acomete la tarea que hemos leído como inicio del cuento: escribe “un texto en primera persona acerca de un supuesto caer enfermo de la literatura”. Y si la primera persona en “Otra muerte del arte” es alguien que escribe, el protagonista del texto que escribe Pablo (dentro del texto que escribe el yo) tiene nombre y coincide con el nombre borrado de la marca de autor, el mismo de Onrubia: “el personaje principal, un tal Rodolfo” [43]. La siguiente es una “versión poscarcelaria del relato”, que confluye de otro modo con la vida del sujeto visible tras el yo: “Tiempo después, salía yo de la cárcel de Caseros donde debí purgar una breve condena a causa de una falsa acusación de estafa urdida por los abogados de una fábrica de cigarrillos” [íb.]. La multiplicidad rizomática de versiones con variantes, que mezclan la literatura con la vida (y chistosamente intercambian nombres y apellidos entre dos escritores admirados/envidiados), culmina en una nueva versión que sería compuesta como un guión de cine, recomendada por César Carrera desde París, a quien Arturo Aira puso al corriente [45].³

Los bordes explorados por la primera persona son trazados en el espacio de intimidad de la lengua, en los juegos con ritmos, sonidos y sentidos, en las variaciones de nombres entre realidad y ficción, en el aprovechamiento de la significación múltiple de los pronombres, donde la escritura realiza el poder del yo en relación con otros, sean vos, él, ellos, ella. Con la verificación de vigencia de lo pensado en el pasado, el yo de “Dos hilos de sangre” (1980) resume esa realización

3 El juego de intercambio onomástico se aplica a dos autores emblemáticos del sistema de pares y rivales de Fogwill, vinculados entre sí por una especie de hermandad literaria: el poeta Arturo Carrera y el novelista César Aira. Lo que versiona el relato es la vida del autor: hacia 1980, cuando trabajaba como asesor publicitario para Nobleza Piccardo, Fogwill estuvo preso por defraudación y estafa. La versión de Alan Pauls destaca el afán de conectar la escritura con la vida: “Dijo que iba a estar preso tres o cuatro meses y que en la cárcel iba a tener las mejores condiciones para hacer lo único que tenía ganas de hacer: leer y escribir. [...] la cárcel le iba a dar las condiciones de vida de escritor que no encontraba en la vida”. Y Ana María Shua abona la mitología de provocador e incorrecto: “contaba que se había hecho amigo de un ‘violeta’ [violador]. ¡Hasta en la cárcel rompía códigos!”. Citas tomadas de Zunini [2014: 29-30].

de poder cuando el taxista se da vuelta “para mostrarme su mirada de reproche” ante la encuesta molesta del pasajero: “Creo, pasado el tiempo creo, que eso era en rigor lo que yo quería de él, que a despecho de su enorme y franco espejo retrovisor se volviera hacia mí” [2009 a: 23]. La imposición de voluntad, en “Muchacha punk”, define la atracción y lo que quiere saber el yo sobre ella, el autor sobre su personaje, el señor sobre su *obra contemplada*, cuyo deseo al cabo refiere a sí mismo y su potencia: “cómo puede alguien imponer su voluntad a una muchacha punk” [141]. Como el yo de “La cola” que toma posición para tratar de separar a la mujer de su grupo, o el estratega amoroso Onrubia con su chica de tul, a quien debe apartar del *ellos* (argentino y molesto) para hacer un *nosotros dos* (“solo me interesaba conducirla lejos de donde nuestros paisanos comían”), el galán de la muchacha punk deja que las dos amigas de Coreen se vayan del bar sin abonar lo consumido, según su cálculo auto-confirmado: “Bien había visto yo que ellas habían consumido diez o quince libras”. La conquista no es solo amorosa, y excede la mera probación del Hombre que Sabía Demasiado: entrelazando acción narrada y narrativa, “dejé que se borrarán, eso simplificaba la narración” [97 y 137].

La acción narrativa equivale a la conquista narrada; el autor domina el relato, y su semejante, el narrador, domina a la muchacha en tanto personaje, y decide sentir que ella le agradece “que yo fuera yo, tal como soy, y que la fuera construyendo a ella tal como es, como la hice, como la quise yo” [140]. El personaje inventado, *ella*, obedece al personaje narrador, *yo*, que así deviene autor, el que con su deseo fabricó al otro y recibe su agradecimiento. El relato de la conquista masculina y argentina, cuya presa es una mujer inglesa, acaba jugando precisamente con esa instancia de autoridad sobre la verdad de la escritura, al convertirla en autoridad sobre la mentira, habilidad del escritor en la postulación del verosímil. La sola prueba de su palabra escrita debería valer para convertir toda la anécdota sobre la conquista, todo el cuento que venimos leyendo, en algo que nunca sucedió afuera del texto: “Yo jamás me acosté con una muchacha punk. [...]. Puedo probarlo: desde marzo de 1976 no he vuelto a hacer el amor con otras personas” [146]. El yo se mueve solo y solo conforma un nosotros momentáneo con algunas ellas (Coreen, las jóvenes de la

cola peronista, una chica de tul en el aeropuerto, o su propia hermana y la amiga en “Luz mala”), mujeres intercambiables y significativas, reunidas en la *muchacha punk* cuyo apodo dado por el yo se ubica, como título de dos libros, junto a la marca registrada. La imposición de esa marca mediante seducción y conquista, el poder sobre otros (y en particular sobre otras), define a estos personajes narradores que la escritura llama yo, de modo similar al sujeto que firma los libros con la sonora marca registrada en que convierte su nombre el autor.

El autor es a la vez origen y producto del texto: es un origen que solo se define a posteriori. En los términos en que Agamben relea al Foucault de “¿Qué es un autor?” -la conferencia de 1969 en que el teórico francés, citando a Beckett, expone la indiferencia sobre el autor como principio ético de la escritura contemporánea- el sujeto (autor y lector) “no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto -si lo fue- en juego”, siendo el lenguaje el dispositivo principal [2005: 93-94]. En las *vidas infames* trazadas por Foucault, donde las vidas reales son puestas en juego en textos que las distorsionan, Agamben encuentra “el paradigma de la presencia-ausencia del autor en la obra” que, por permanecer inexpresado en el acto de expresión, aparece “solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” [87]. Semejante vacío quiere llenar la escritura de Fogwill sabiendo que no se puede, que el autor siempre es otro en su escritura, que también puede ser muchos otros en las lecturas retrospectivas. Durante tres décadas, mediante la producción y edición literaria en diversos géneros (poesía, cuento, novela, ensayo, artículo, entrevista), Fogwill explora la potencia de ese gesto invisible que es el autor, exagerándolo con variaciones rizomáticas en nombres, hablas y cuerpos que arman la trama de su inabarcable obra completa.

El pronombre con que el autor se nombra es un lugar lingüístico de subjetividad, escrita en la apertura de la propia intimidad, enunciación de origen en la primera persona que define la relación con otras, como en los intercambios pronominales que traman los modos del relato practicados por Fogwill, de los que hemos interrogado una parte menor que juzgamos significativa en el contexto de la obra. El autor es

un efecto de posición en el discurso, generado en el diálogo entre su palabra y la palabra ajena distribuida, entre oralidad y escritura, en personajes, narradores, lectores, críticos, entrevistadores, en la constelación de lecturas que renuevan los trazados genealógicos. En sus cuentos, y en las operaciones editoriales de reordenamiento según tonos, efectos y afectos del autor ante la inminencia de la muerte, Fogwill moviliza la potencia de un yo mitológico, *el señor Fogwill* metido en los textos, el autor como gesto exagerado, multiplicado en personajes que responden a su soberana voluntad. En ese afán la escritura realiza un poder anfíbio, que ocupa a la vez el relato y el libro, textos y paratextos, ficción y realidad, literatura y vida.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, GIORGIO. 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FOGWILL, RODOLFO ENRIQUE. 2009 a. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 1983. *Ejércitos imaginarios*. Buenos Aires: CEAL.
- . 2008 y 2010. *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva.
- . 1994. *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 2010. *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- . 1980. *Mis muertos punk*. Buenos Aires: Tierra Baldía.
- . 1982. *Música japonesa*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- . 1993. *Restos Diurnos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 2004. *Últimos movimientos*. Buenos Aires: Paradiso.
- . 2008. *Un guión para Artkino*. Buenos Aires: Mansalva.
- . 2009 b. *Vivir afuera*. Buenos Aires: El Ateneo.
- BLANCO, OSCAR; IMPERATORE, ADRIANA; KOHAN, MARTÍN. 1993-1994. "Trashumantes de neblina, no las hemos de encontrar (De cómo la literatura cuenta la guerra de Malvinas)". *Espacios de crítica y producción*, núm. 13, FFyL, UBA, páginas 82-6.
- JARKOWSKI, ANÍBAL. 2006. "Los pichiciegos: una novela verdadera". *Bazar Americano*, ago-sep. En línea: <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=151&pdf=si>> (marzo 2013)
- KOHAN, MARTÍN. 2006. "A salvo de Malvinas". *Bazar Americano*, ago-sep. En línea: <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=286&pdf=si>> (marzo 2013)
- . 1999. "El fin de un épica". *Punto de vista*, año XXII, núm. 64, ago, páginas 6-11.

- PREMAT, JULIO. 2006. "El autor. Orientación teórica y bibliográfica". Premat, Julio, ed. *Figures d'Auteur. Figuras de autor. Cahiers de LI.RI.CO. Littératures contemporaines du Río de la Plata* nº 1. Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, páginas 311-7.
- SARLO, BEATRIZ. 1994. "No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia". *Punto de Vista*, año XVII, núm. 49, ago, páginas 11-5.
- SCHVARTZMAN, JULIO. 1996. "Un lugar bajo el mundo: *Los pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill". *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Biblos, páginas 135-46.
- SPERANZA, GRACIELA. 1995. "Fogwill". *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Santafé de Bogotá: Norma, páginas 35-51.
- ZUNINI, PATRICIO (testimonios recogidos). 2014. *Fogwill, una memoria coral*. Buenos Aires: Mansalva.